古瓷艺术鉴赏与修复

汪庆正题

程庸　蒋道银编著

上海科技教育出版社

责任编辑　沈芝莉

视觉设计　意念先导空间



ISBN 7-5428-2506-2/N·338

定价：30.00 元

古瓷艺术鉴赏与修复

汪庆正题

程庸　蒋道银编著

上海科技教育出版社

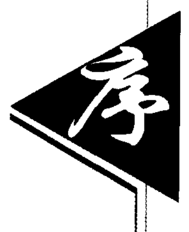
古瓷艺术鉴赏与修复

编著/ 程　庸　蒋道银

责任编辑/ 沈芝莉
视觉设计/ 意念先导空间

出版/ 上海科技教育出版社
(上海冠生园路 393 号　邮政编码 200235)
发行/ 上海科技教育出版社
经销/ 各地新华书店
印刷/ 上海出版印刷有限公司
开本/ 850×1168　1/32
印张/ 5.75
字数/ 150 000
印次/ 2001 年 4 月第 1 版　2001 年 4 月第 1 次印刷
印数/ 1-5 000
书号/ ISBN 7-5428-2506-2/N·338
定价/ 30.00 元

序



瓷器鉴赏与修复的艺术巡礼

●上海博物馆馆长 陈燮君

瓷器鉴赏方面的书籍不算少，但程庸先生和蒋道银先生撰写的《古瓷艺术鉴赏与修复》一书却写出了特点，即把瓷器鉴赏提到艺术甚至美学的高度加以阐述，没有把眼光停留在器物本身，而是从文化层面上来观赏，涵盖瓷器的文化背景、人文精神、文物风采、艺术价值与观赏者的艺术水准、审美方式、解读方法与文化反馈。作者撰写此书，是一次瓷器鉴赏与修复的艺术巡礼。读者阅读此书，除了可以增长瓷器鉴赏与修复的知识、学习瓷器鉴赏艺术与修复的工艺原理外，还能清晰地了解作者在瓷器鉴赏与修复方面的艺术心路。

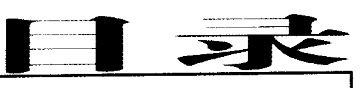
作者在论述唐代鲁山窑时，深刻分析了当时的艺术背景："鲁山窑(又称鲁山花瓷、唐钧)创造了华贵又充满浪漫的风情。从整个唐代工艺美术制作的情况看，这是一个历史上无与伦比的最辉煌时期，除瓷器外，铜镜、佛像、金银器、绘画、玉器制造等都达到了鼎盛的艺术阶段，反映了唐代社会的繁荣创新、博大壮丽、生机勃发的时代精



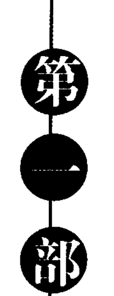
神。"作者在论述宋代瓷器崇尚本色美、淡雅美时，描述了宋人特有的文化心态，那就是以理趣为美，以自然之色为最高境界。反过来说，这种艺术趣味、文化时尚又影响了宋人在制作瓷器时的艺术尺度的把握。这样来论述瓷器，显然扩大了瓷器鉴赏的描述范围。

此书把瓷器鉴赏与修复纳入同一个学术天地，把读者引入了令人关注的瓷器修复领域。由于岁月的洗礼，遗存下来的瓷器难免残缺不全，如何恢复古代艺术品的原有神韵，意义重大。近年来，借助于现代先进技术和先进材料，传统的修复工艺不断取得进步，值得欣喜。此书以瓷器鉴赏为切入口，以瓷器艺术及审美为理论视角，以瓷器修复为操作层面，进行理论与实践相结合的思考，既增加了实用性，又增强了综合性，可谓另辟蹊径，独具匠心。

此书语句通俗，却不失鉴赏深度；文字精炼，却不失审美要素；操作性强，却不失艺术品位。尤其在修复部分，此书把破损件和修复件的图片予以对照，增加了直观性，使读者深得修复要领，大有开卷有益之感。可以这样说，此书对瓷器鉴赏和修复爱好者提供了丰富的鉴赏与修复的实践经验，而对于瓷器爱好者和收藏者则提供了艺术思考，指点了鉴赏迷津。当然，随着瓷器鉴赏与修复的实践的不断深入，作者一定会补充新的理论思考，这正是此书的较强的实践性所决定的。



目录



古瓷艺术鉴赏



瓷器艺术鉴赏及其他

瓷器艺术鉴赏的思考

我在写作瓷器艺术鉴赏时，较多地直接引用了明、清时期的文献，主要是出于希望能尽可真实地反映当时的瓷业情况及审美观的考虑。我固执地认为，今人鉴定古代艺术品，总不如古人来得更直观、更真实，总有隔靴搔痒之感。今人的鉴定往往含有某种猜想，即使较接近了真实，也总是更多地依赖古代文献，依赖传世品和地下出土文物。眼下的各种瓷器类收藏图书中的许多描述常常引用古代文献或从中演化而来，就是这个原因。这当然无法避免，就说实际拥有汝窑、钧窑、永乐甜白、清珐琅瓷等的收藏家是很少见的。即使上过手，也不过是一两件。因此谁也不敢说对所有的汝窑等器物都把玩过，研究过。专家著书时也就不敢对这些稀世珍品进行较多或出格的描述。

话说回来，这也合乎逻辑，瓷器描述毕竟不是文学，可以作浪漫主义想象，它带有一定的科学学术的意味，因而有一定的限定性。特别是在经过今天的科学测定、检验之后，得出的描述就容易成为定论，由此被相互转引，或脱离不了这个描述模式。因此，我以为要想获得一些新鲜的感受，可以在艺术成因上做一点文章，这也是我写作瓷器艺术鉴赏的一个重要原因。

且说对于汝窑的评价，若用今人的审美眼光，似乎看不出什么特殊之处，但在当时的生产条件和艺术环境下，汝窑的诞生可说是惊世骇俗。宋代人为什么崇尚这种淡雅的色彩，自然有其特殊的原因。当了解唐代曾追求华丽缤纷，把文化推到了一个灿烂的高峰之后，那么就不难理解基本是文人掌权的宋代，理学盛行、文人画的凸起等不同于前朝文化特征的现象，



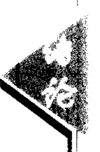
宋代人的审美习性，形成了以力求洗去铅华而趋向平淡素雅的倾向为主，这可能还反映了宋代人比唐代人更洞明世事的返归心态。我想以上这种思考自然应该属于艺术的范畴。如果我们的专家能在瓷器艺术鉴赏方面作出一些研究，那么就扩大了汝窑描述的外延。当然本书仅仅是作出一点有关瓷器艺术鉴赏的思考，还谈不上美学鉴赏，文中描述出现了“美学意义”几个字，主要是出于盼望专家学者能作出更系统的研究，如果能达到这个目的，我的愿望就满足了。

● 多看少上当，少看多上当

通常认为，中国第一代瓷器鉴赏家诞生在民国时期，而且大部分是从古玩市场“滚钉板”过来的，这批鉴赏家主要诞生于北京琉璃厂、上海五马路等古玩市场，并且成为1949年以后最早的一批全国文物鉴定委员。这些事实在陈重远先生的著作里已有了不少的描述。

古玩市场历来是真赝混杂，因此是锻炼眼光的最佳所在，这已经成了定论，也成了传统，这种传统养育了一批又一批的古玩爱好者。多年来，我因工作关系，经常出入博物馆，又因爱好淘古董，也在市场里“滚爬”，起初难免“吃药”，买进假货，一次次后悔，一次次“坏分”，当然也是一次次学习和提高。到后来，买进假货的可能渐渐少了。但如今赝品制造者是真正的“先进工作者”，他们不断地开发新技术，生产新品种，产量之多，手法之杂，令爱好者眼花缭乱。在这种情形下，只有不断地学习，才有可能少上当。

在古玩市场里滚爬了六十年的鉴赏家朱念慈先生讲得好：多看少上当，少看多上当。



不要相信讲满口话的人

在古玩界，不要轻信讲满口话的人，即使他是专家，即使他在市场里滚爬了几十年，倘若他认为自己绝不会购进假货，肯定能明断任何一件瓷器，那么你不要相信这种人。道理很简单，造假从宋时就开始风行，民国时期如火如荼，当今更成了全国性的运动，天南海北，几乎每一个省市都在造假，你能说都逃不过你的"火眼金睛"？

爱好古玩，识别新旧永远是第一步

不能认为识别新旧仅仅是粗浅的功夫，如果把识别新旧永远当作第一步，就不会掉以轻心，这样就可能避免"吃"进假货。



根据我的浅见，识别新旧，通常要从以下几点来看：第一，旧瓷不能有"火气"，这自然撇开窖藏瓷器等特殊现象。一件瓷器，若火气盛，刺眼，首先要怀疑。第二，底足露胎处一般有包浆，这是因为近百年以上的瓷器，露胎部分长期与台面磨擦，与空气接触，就会产生一种柔和之光，或是氧化现象，或类似涂了一层薄薄的胶水。凡露胎处显出生硬、不自然，过于发黑，就要小心。第三，凡是有画意的，用笔要流畅，线条应肯定。如果一个爱好者擅长写字画画，就容易懂得古人用笔的习惯，就知道偏锋、中锋之间的区别，等等，总之熟悉字画的运笔规则，就容易看出古人画意与今人画意之不同。古人用笔轻松随意，今人模仿必然扭扭捏捏。古人只用毛笔，没有其他书写工具，今人是偶尔用之，故生涩之处总会有所显露。第四，无论是造型、做工，还是釉色，俱离不开"自然"两字。如何赢得对"自然"的理解？当然得多看画册，多去博物馆，多看实物。博物馆集中了瓷器中的精华，在民间较少看到，把博物馆中的精品作为参照物，就可以建立判别精品与普通瓷器



的标准，建立自然与不自然的标准。第五，可以建立自己判别新旧的标准，比如专门看气泡，凡气泡与釉下彩紧紧相贴的可能是新，气泡与釉下彩有距离的，可能是旧。气泡疏朗的可能是旧瓷器，紧密的可能是新瓷器；气泡紧密但大小不一，比气泡紧密一致旧的可能性大。气泡通透易看旧，气泡模糊不清易看新。

当然看一件瓷器，因素很多，各人看法又有差异，但以上的几点可以说是基本面，这个基本面应该整体看，有一点可疑就得打问号。如一件釉色自然、火气已收、造型逼真，但胎子有些疑点，就应该当新仿处理。

要有多方面的修养

瓷器不仅仅是用泥土制作成的，它还凝聚着文化、艺术内涵及当时的社会风俗，可以说每一件瓷器是当时社会的文化倾向、审美观的反映。比如说审美观，宋影青瓷之所以做得如玉石般纯净，是因为宋代人特别钟情白玉，所以把倾慕白玉的光洁作为时尚，影青瓷的产生就是追慕玉石神韵的结果。元代人生产出枢府瓷，是因为元人风俗尚白，这就影响了枢府瓷器制作的釉色倾向。宋时风行青釉瓷，这与士大夫阶层迷恋大自然，无论得道失意，都习惯寄情山水，啸傲林木，因而此审美观也容易影响瓷器生产的釉色选择。

相对于实物鉴定的“硬鉴定”而言，以上这些可以说是“软鉴定”，这种“软鉴定”其实就是艺术鉴赏。一个瓷器爱好者对中国艺术发展史有一个较全面的了解，就容易掌握审美鉴赏的能力。当然，中国瓷器是全世界公认的伟大的艺术现象，其丰富性、神秘性，是一个爱好者倾其一生的研究也难以完全领悟的，即使学会了一点什么，也只是沧海一粟。



秦·汉·晋

1. 秦时明月汉青瓷

· 鉴赏要点

由原始瓷发展到瓷器，通常认为发生在秦汉之间或汉晚期。不管怎样，瓷器的正式登场显示了我国古代人民的杰出才能和伟大创造，虽然有些国家对瓷器是否产生于中国颇有微辞，但中国瓷器创造了世界上最辉煌、最高峰的时期是不可争辩的。

秦汉青瓷，较有代表性的是浙江越窑。这时期的青瓷已基本改变了胎骨粗糙、孔隙多、吸水率高的状况，而形成了胎体瓷化程度较好的成熟的青瓷了。此时的青瓷胎骨呈灰色或深灰色，釉面多呈青绿、青黄或黄褐色。因高温状态下釉的黏度降低，很容易流动，聚成蜡泪状，这种特征几乎成了早期瓷器的普遍现象，并保留到唐宋。东汉早期，施釉往往用浸釉法，器物底部通常无釉。胎釉结合较好(这是瓷器成熟与否的一个标志)，少见剥釉现象。之后，浸釉改为刷釉，易留下刷釉痕迹。弦纹、水波纹、云气纹、堆贴铺首等装饰方法在这时期较为流行，三国时期则流行堆塑，比如在谷仓上堆塑人物、走兽、飞鸟、亭阙、佛像，有些器物还刻写铭文，这类瓷器多为陪葬之用。四系罐是最通常的器型。

东汉至三国时期，越窑青瓷又发展到一个新的台阶。据1983年南京雨花台三国吴末墓葬中的出土显示，有一件青瓷釉下彩带盖盘口壶，因有釉下彩绘鸟兽仙草等图案，学术界一片惊叹。这是目前已知的最早釉下彩绘瓷器，推翻了釉下彩发端于唐代长沙窑的说法，而把釉下彩的创造期大大推前，直达汉代。

· 历史背景或美学意义

自汉代出现了原始青瓷后，就基本脱离了之前的彩陶时期，瓷器发展一直较为顺利。特别是江、浙一带，出现了从成型、装饰到胎釉结合技术上皆不同于以往的青瓷。汉晋青瓷可以说就是从这种青瓷发展而来的，也可以说是中国瓷器发展的始作俑者。





▷青釉布纹双条罐（东汉）

△青釉兽首鼎（战国）



2. 晋瓷，动物舞蹈

鉴赏要点

前人向来有中国瓷器创烧于魏晋的论点，如刘子芬《竹园陶说》：至晋而有瓷；权伯华《古瓷考略》：自陶而瓷，则自晋始。晋瓷无论从造型还是釉色都较为成熟。特别是较多地出现了褐色加彩(原是含铁量高而形成的缺陷，后成为装饰手段)，拉开了造型艺术迈向彩绘装饰的序幕。晋瓷较有代表性的是越窑。晋代越瓷品种十分丰富，出现了鸡首壶、尊、狮形烛台等新品种。其中的鸡首壶最为出名，此壶以鸡头作流，流口有通畅与不通畅之分，通畅的为实用之需，不通畅的仅仅是一种装饰，或作为随葬品而特意烧制的明器。除此之外，较为常见的品种还有盘口壶、扁壶、熏炉、虎子、水盂等。南京清凉山吴墓出土的熊灯造型也很奇特，一个主承盘，盘中心塑坐熊形灯柱，熊前肢支托头部，头顶碗形灯盏，造型很具有想象力。更为可贵的还有“甘露元年五月造”的刻款，甘露为孙吴末代皇帝孙皓年号之一。

历史背景或美学意义

晋武帝(司马炎)建西晋(265~317)，灭亡之后，晋室南渡，晋元帝司马睿建东晋(317~420)，北方处于十六国并存交替时期，史称东晋十六国。之后东晋亡于刘裕，420 年南朝刘宋王朝始。北朝北魏拓跋氏 439 年灭北凉，统一北方。

晋室南渡，随之携带的不仅有各种技术，还有各种思想，特别是道家思想南渡之后，再度复燃，许旌阳创道教于江西，抱朴子葛洪修炼丹道于广东，东南一带道教思想更是流行，企盼成仙，长生不老，成了当时的时尚。同时还夹杂着原始巫术图腾崇拜的祥瑞之说，如“羊者祥也，鹿者禄也”。这影响了人们的审美观，在制瓷业上，动物装饰风行。如龙、凤凰、狮子、羊等堆塑在瓷器上，这既是物质丰富的反映，又显示了人们的审美倾向，把日常用品的陶瓷推向了观赏的境界。



△青釉狮形辟邪（西晋）

▽青釉褐彩羊（东晋）



3. 德清黑美人

鉴赏要点

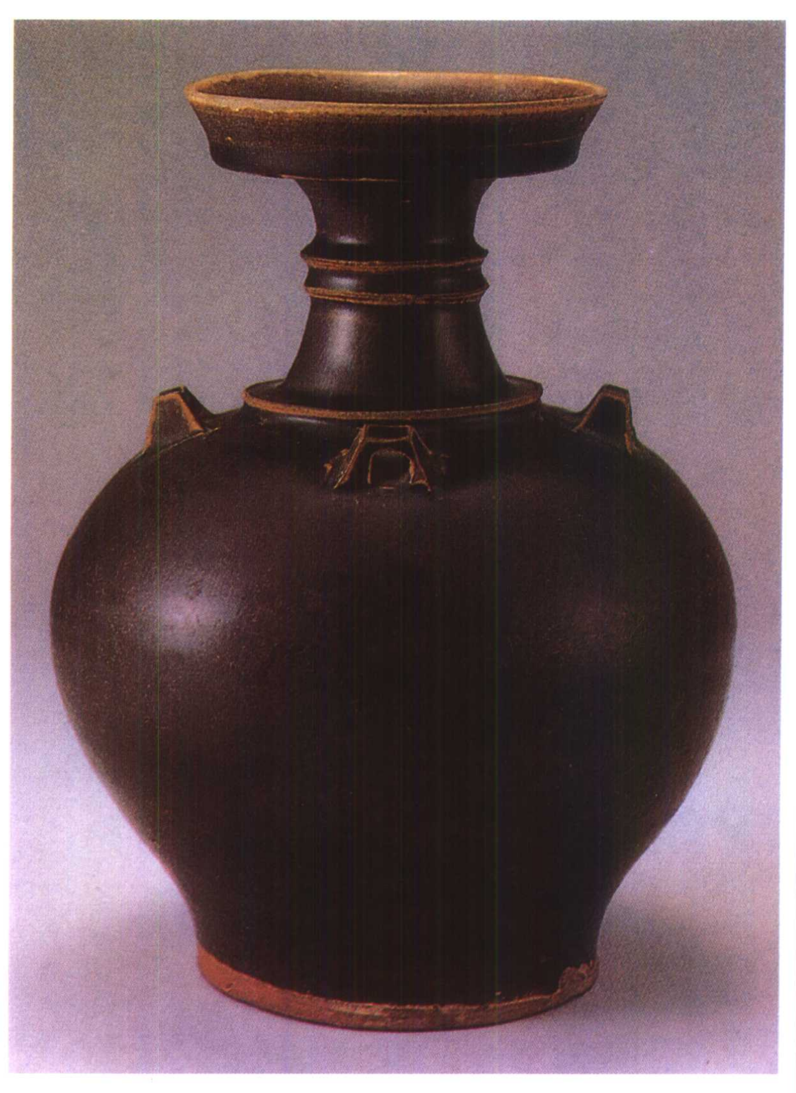
黑瓷与青瓷生产工艺相似，都是以氧化铁为主要着色剂，区别只是含量多少而已，青瓷含氧化铁量低，黑瓷含氧化铁量高。迄今发现的德清窑瓷器有两件最为出色。一件是黑釉四系盘口壶，肩部塑有四个对称的桥形系（是这一时期的典型系），通体施黑釉，口沿、弦纹及桥系的棱角处因淌釉而微露胎色。釉面匀净光亮，玻璃质感强。因釉中含氧化铁高达百分之八，故釉呈黑漆色。另一件为鸡首壶，洗口、细颈、扁圆腹、平底。

德清窑黑瓷精品较少，多数黑瓷质量粗糙，大型器胎内含沙粒、石英等杂物，气孔较多。釉层一般厚薄不匀，常有一条条蜡泪痕，釉薄处呈色较淡，含绿褐或黄褐色，釉厚处呈色较深，含黑褐色或黑色。施釉一般不到底。黑釉釉层较厚的，易产生裂痕，会有脱釉现象。德清窑胎壁较厚，胎色较为复杂，有淡黄、浅褐、红褐、灰、紫色等。从东晋起，大部分青瓷胎面施奶白色的化妆土，施了化妆土之后，从釉面看内胎骨就少见坑坑洼洼的现象，釉面也显得均匀美观。

历史背景或美学意义

浙江德清窑烧造成熟期在晋朝，衰落于隋唐之际。

德清窑是目前发现较早、较系统地烧造黑瓷的窑口，因此具有重要意义。德清窑黑釉瓷的发现，把烧造黑瓷的成熟期大大地推前到晋代。虽然目前已经发现了汉代的黑釉瓷器，但从出土的瓷器看似乎还不够成熟。黑瓷的产生可能是模仿漆器的艺术效果，漆器一般用黑红两色，黑色比红色容易烧造，所以就产生了仿漆器的黑色瓷器。德清窑黑瓷开辟了色釉瓷(或称单色釉)的新天地，如果说中国古陶瓷烧造出各种色彩的“佳丽”，那么德清窑黑瓷就是陶瓷史上第一个“黑美人”，它的诞生为以后的纯红、纯黄、纯蓝等极端色瓷的烧造提供了先例。



△德清窑黑釉盘口壶(东晋)

唐

4. 唐三彩

鉴赏要点

唐三彩由黄、褐、绿、白、蓝、黑等多种颜色组成，由于以黄、绿、褐为典型器色，故称唐三彩。唐三彩的胎体为白色粘土，釉料以金属氧化物作着色剂，如氧化铜烧成红色，氧化铁烧成黄褐色，氧化钴烧成蓝色。唐三彩先在一千一百摄氏度高温下烧成素坯，施釉后，再低温烧成，因而容易有剥釉的现象，且开片微微上翘。釉料中因加入助溶剂铅，使釉的溶点降低，在受热过程中向四周扩散流动，各种颜色互相交融，形成非常自然的彩色釉。由于铅的作用，釉面发亮，时间一长，作为活性元素的铅，容易产生铅光。唐三彩釉面开片细小，也是重要特征。

历史背景或美学意义

迄今发现唐三彩窑址是河南巩县、陕西铜川和河北内邱。唐三彩的发明是唐代厚葬之风的产物，作为一种随葬品主要出现于唐高宗（李治，649~683在位）至唐玄宗（李隆基，712~756在位）时期。唐开元、天宝年间是烧制唐三彩的极盛时期。又逢唐王朝处在巅峰状态，帝国疆域辽阔，西域诸国臣服，对外贸易发达，不仅是陶瓷，就连书画、金银器、玉器都充满了大唐鼎盛期应有的富贵气。特别是唐三彩，产量大，质量高，色彩丰富，造型别致，对人类艺术的贡献可称是惊世骇俗。

唐三彩器型极为丰富，最重要的是人物俑、动物俑，以及各种器皿，其中以人物俑、马俑、骆驼俑最为精致。如人见人爱的女俑，面容丰腴、体态端正，风姿娴雅、温柔敦厚，能使人联想到唐代风俗的华贵艳丽。三彩俑造型出俗不凡，如人物俑衣褶线条流畅，圆转自如，衣裙飘举，正可谓“吴带当风”；有的稠叠紧窄，尽显“曹衣出水”的风致。唐三彩的马俑与骆驼俑，其形态动作，无论从传神性（如头小颈长）和解剖性（如骨肉停匀）上都达到了完美无瑕的地步。



△彩色釉陶骑马女俑(唐)

▽彩色釉陶印花云雁纹盘(唐)



5. 唐钧花釉大写意

鉴赏要点

唐钧又称花瓷。花瓷之名来源于南卓《羯鼓录》，文中说："不是青州石末，即是鲁山花瓷。"元朝吴莱的《明皇羯鼓歌》也提到鲁山花瓷。鲁山县古属汝州，宋人视之为汝器者，元、明以来被文人雅士看作文房珍赏。

除鲁山外，还有郏县、禹县等窑也烧制花瓷。最为可贵的是，唐代已能利用不同金属的氧化物釉料，如加入铜、锰、磷酸钙等，掌握了两色釉技术，虽然烧制产品有偶然因素，但已经烧出彩霞、浮云、树叶等形状的彩斑，烧出色彩丰富的花釉系列：黑釉蓝斑、黑釉黄斑、白釉青蓝斑、涂彩、点彩等。有的釉层较厚，呈乳浊釉状态，至晚唐，又烧出了"雨丝状"窑变斑彩。花瓷的出现是我国瓷器史上的重大成果。鲁山花瓷代表作为黑釉蓝斑腰鼓。腰鼓通体施黑釉，在匀净的釉面上点缀着几十块蓝色彩斑，仿佛在黑色的闪缎上随意挥上无数的色块，华贵而又充满浪漫风情。除了腰鼓之外，以壶、罐等造型较为多见。

历史背景或美学意义

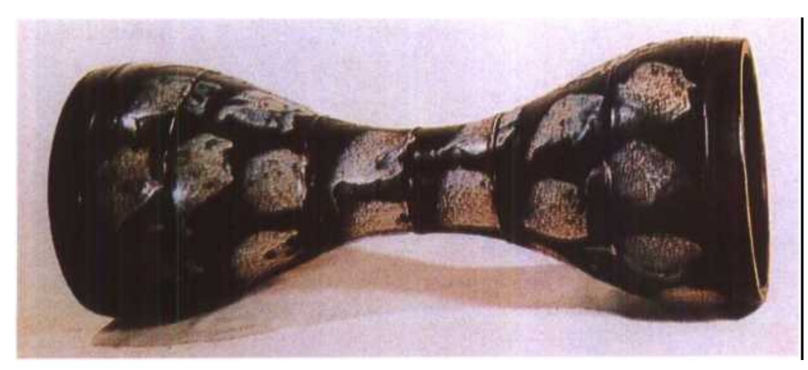
鲁山花瓷的窑址在今河南鲁山段店村，称鲁山窑，因其在宋钧窑变这一瓷器产生之前拉开了序幕，所以习惯上又称为唐钧。虽然学术界看法不一，但唐代花釉能采用简单的工艺处理，产生特殊的耳目一新的美感，钧窑受其影响，或有意或无意，这是无可辩驳的事实。

唐代除了青、白瓷对峙之外，黄、黑釉瓷也普遍流行，特别是花瓷、绞胎、釉下（或釉上）彩、三彩等新品种的发明，突破了青、白瓷的单调局面而大放光彩。从整个唐代工艺美术制作的情况看，这是一个历史上无与伦比的最辉煌时期，除瓷器外，铜镜、金银器、绘画、玉器制造等都达到了鼎盛的阶段，反映了唐代社会的繁荣创新、博大壮丽、生机勃发的时代精神。



△鲁山窑"雨丝状"窑变蓝斑壶(唐)

▽鲁山窑黑釉蓝斑腰鼓(唐)



6. 邢瓷类雪

鉴赏要点

史书历来有这样的说法：唐代瓷器"南青北白"，即以浙江越窑为代表的青瓷与河北邢窑为代表的白瓷占据了唐朝青白瓷的统治地位。唐代李肇《国史补》说："内邱白瓷瓯，端溪紫石砚，天下无贵贱通用之。"以端溪砚与内邱瓷相提并论。唐朝诗人薛能诗曰："蜀茗半邢瓯"。元稹也有诗曰："烘透内邱瓷"。这些都表明了邢窑白瓷当时"通用"的情况。

邢窑器流传下来普通器较多，精美器少见。据冯先铭先生考证，认为从出土看，邢瓷釉色有白、黑和褐黄三种。白瓷又有粗细之分，以粗者居多。瓷器发展到唐朝，装饰已经十分丰富，越窑、唐三彩、长沙窑、鲁山窑都创造了各自的装饰手段。邢窑也不例外，其装饰有模印、划花、点彩等多种方式，当然几大窑口又会相互影响，既形成自己特有的技巧，又有共同的时代特征。邢瓷与同时期的大多数窑口一样，都为平底，外部施釉往往不到底，且习惯用叠烧法。

历史背景或美学意义

邢窑是唐代名窑，因窑址在河北内邱，因此又称内邱瓷。唐末五代时期逐渐被曲阳定窑所取代。邢窑、越窑和长沙窑都是远销海内外的著名窑口，邢瓷的白与越瓷的青尤为文人雅士所击节称颂。邢瓷之所以能够在陶瓷史上确立自己的地位，还在于它的模印、划花装饰给宋代定瓷产生了影响。需要指出的是，由于邢窑的问世，白色更为天下人所喜爱。大诗人杜甫曾赞赏邢瓷道："君家白碗胜霜雪"。陆羽《茶经》对越窑与邢窑更是专论细品："或以邢瓷处越瓷上，殊为不然。邢瓷类银，越瓷类玉……邢瓷类雪，越瓷类冰……邢瓷白而茶色丹……"当然《茶经》以茶色来论瓷之优劣，认为越瓷第一，邢瓷第二，这仅仅是一家之言。





▷邢窑白釉穿带壶（唐）

△白釉镂雕殿宇人物枕（五代—北宋）

7. 越瓷类玉

鉴赏要点

越瓷的胎质在初唐时呈灰白粗松，晚唐时呈灰色、淡灰或淡紫色。初唐釉色为青黄色，胎釉结合不够紧密，有剥釉现象。晚唐时釉层均匀，手感滋润，有点儿类玉的感觉，釉色微黄，青中含黄，无纹片，少见剥釉现象。五代越瓷特别是秘色瓷胎质细腻，呈浅灰色或灰色，釉料十分精细，胎壁较薄。大部分器形规整，表面手感好，器物的结合处，转折处分界明显，精美器物大部分是满釉，釉虽薄，但均匀，少见剥釉现象。

唐越瓷装饰出现了刻花、划花、印花装饰，划花线条简洁明快，有时寥寥数笔，就呈现一朵盛开的荷花，一张微风卷叶。五代越瓷却以光素为主，刻花、划花较为少见，装饰少了，自然就在造型上做文章，力求形状隽秀优雅，这是一个特征。由此看到，凡造型素雅的瓷器，其釉色一定精美，胎骨一定细腻，这时釉色与胎骨也成了装饰的手段。

历史背景或美学意义

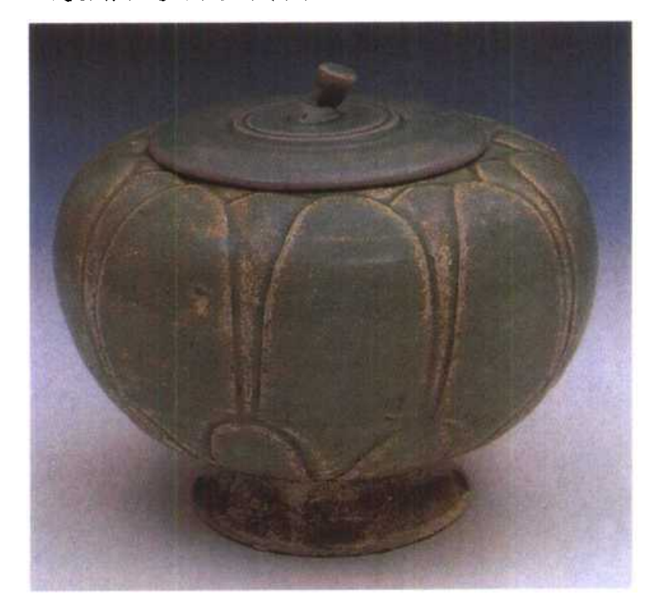
浙江绍兴一带的越窑发端于汉，成熟于唐朝、五代、北宋，越窑几乎成了以上这些朝代在南方烧造瓷器的中心。北宋中期之后渐渐式微，被龙泉窑所取代。越窑到了五代出现了惊人的发展。五代吴越钱氏当国之时，十分钟情越窑这类青瓷。在富丽堂皇的宫中把玩几件千峰翠色一般的青瓷，真是一种特殊的享受。于是越窑专门为供奉之用而烧造了一种秘色瓷。这既显示享受了五彩缤纷之后青睐于自然之色的返归倾向，也体现了中国古代官僚以及文人墨客特有的审美倾向，这为理解宋朝人全方位钟情天然之色(如五大窑)提供了可能。

唐代有许多文人钟情越窑。如陆龟蒙诗曰:“九秋风露越窑开，夺得千峰翠色来”。顾况文曰:“越泥似玉之瓯”。孟郊诗曰:“越瓯荷叶空”。



△越窑青釉海棠式碗(唐)

▽越窑青釉莲瓣纹盖罐(唐)



8. 定瓷天下白

鉴赏要点

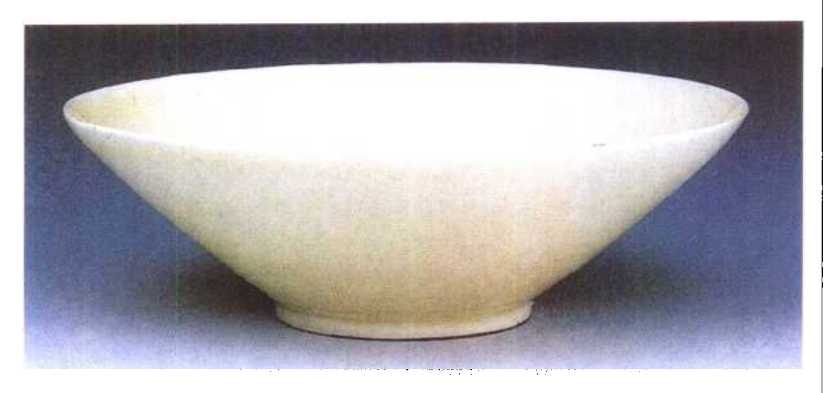
定窑白瓷的图案首先进入了严谨工整的境界。印花细腻精巧，与有北方越窑之称的耀州窑粗放潇洒、犀利工整的刻花工艺相对应。定窑的装饰，明曹昭《格古要论》这样描述："古定器土脉细色白而滋润者贵，质粗而色黄者价低，外有泪痕者是真，划花者最佳，素者亦好，亦有绣花者次之。宋宣和、政和间窑最好……有紫定色紫，黑定色黑如漆，土俱白，其价高于白定。东坡诗云：定州花瓷琢红玉。"

从上所见，定窑装饰有印花、刻花、划花三种。印花用模子压印，刻花、划花则凭借竹、金属等工具。印花线条严谨规整，优美者为上；刻花线条较宽，刀锋明显，线条匀畅者佳；划花线条较细，细而流畅者佳。定窑因烧制工艺的缺陷，有芒口，渐渐被其他窑口取代。陆游在《老学庵笔记》中说："故都时定器不入禁中，惟用汝器，以定器有芒也。""芒"是由于采用覆烧工艺所形成，有的定器特意镶边，增加了观赏性。

历史背景或美学意义

始于唐而终于元的定窑坐落在今河北省曲阳县境内，曲阳在宋代时属定州，故称为定窑，为宋五大名窑之一。唐代邢窑白瓷名闻天下，但到了宋代，已是定窑白瓷的天下了，如《归潜志》曰："定州花瓷瓯，颜色天下白"。为什么定窑白瓷在宋代这么流行，主要的原因就是定窑在当时是官窑，宋时从宫廷、王府到地方官僚阶层普遍使用定瓷白器。

定窑在五代时胎体较厚重，多光素，露唇口。到了宋代，胎骨薄，釉色精细。在装饰上有两种倾向，一种是自由洒脱、笔简意足、不拘一格，属于民间倾向；另一种是画意精美、富贵典雅，透出宫廷气息。这种精致的印花纹饰，常常模仿定州缂丝和金银器的艺术效果。



△定窑白釉"易定"款碗(五代)

▽定窑白釉印花云龙纹盘(宋)

9. 湘瓷泛轻花

鉴赏要点

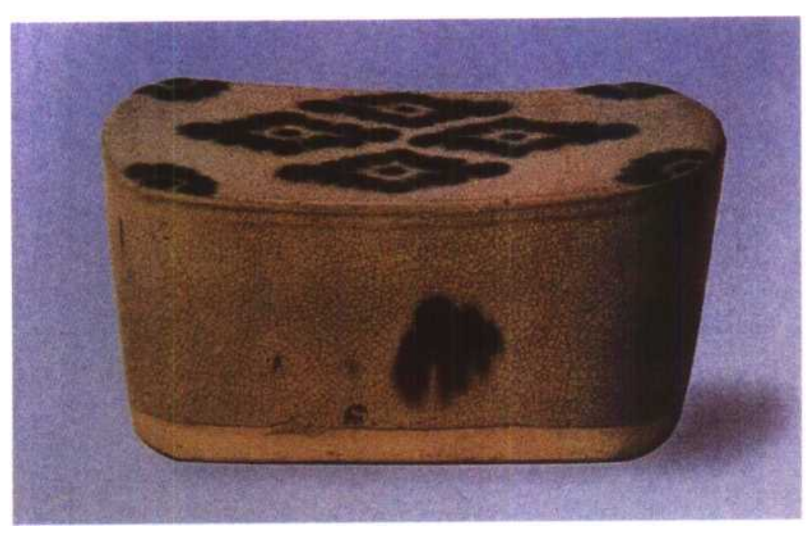
湘州花瓷(即长沙窑)历史上文献记载很少,较为明确的是见于唐代诗人刘言史的诗句"湘瓷泛轻花",这"泛轻花"在清代黄裔的《瓷史》中解释说:"非雕花乃浮绘之花也。"

长沙窑在中国陶瓷史上有着特殊的地位。其一,长沙窑已经用氧化铜描绘图案,在高温还原中烧成釉里红瓷器,还有用氧化铁等为着色剂描绘各种图案。其二,唐代对外贸易频繁,长沙窑等瓷器不断出口,故造型与装饰适应销往国的口味。

釉下彩(有专家认为是釉上彩)与模印贴花、人物装饰通常被认为是长沙窑最典型的装饰工艺,带有这种装饰的都是名贵器物。贴花工艺往往是四瓣花结分布于壶的四周。贴花纹样中的树叶取自娑罗树。佛教典籍记载释迦牟尼在娑罗树下降生和涅槃,可见当时的瓷器装饰又受到佛教艺术的影响。长沙窑前期胎质较为粗松,胎色暗红;后期较为细密,胎色灰黄或灰青。前期胎釉结合差,容易剥釉,釉色黄略含青;后期胎釉结合紧密,不见剥釉,釉色青而微黄。

历史背景或美学意义

湖南长沙窑创于唐,五代以后衰落。长沙窑釉下彩绘工艺对宋代磁州窑的白地黑花和吉州窑的白地褐花等装饰产生极大影响。盛唐时期思想开禁,宗教上的入世主义占了上风,一扫六朝时期宗教的悲观现象和禁欲主义,而使一切思想和艺术都体现了现实主义的面貌,显示社会进步的蓬勃生命力。佛教对瓷器装饰的影响,表现在佛教的净土世界已不被认为是不可捉摸的神界,而是现实生活中能亲切可见的实体,比如日常生活中的陶瓷,也能用神圣的佛教题材来装饰。还比如诗词书法,也可用来装饰长沙窑,成为长沙窑的一大创举。



△长沙窑白釉绿花枕(唐)

宋·元

10. 书画磁州

鉴赏要点

磁州窑在古代文献上也鲜有记载。目前所能见到的是明初曹昭《格古要论》的有关论述:"古磁器,出河南彰德府磁州。好者与定器相似,但无泪痕,亦有划花、绣花,素者价高于定器"。这段话对磁州窑评价过高。磁州窑创造了独有的民间装饰手法,最具特色的是画花工艺,较为多见的是以毛笔绘画和书写诗歌的装饰,这种带有书画装饰的倾向在当时是不多见的,且又是较早地运用毛笔作为工具来装饰瓷器的。装饰方式有白底黑花、白釉酱花、白釉划花、白釉剔花、白釉各色彩绘等。装饰手段之丰富而彪炳于宋朝瓷器大家族中。白底黑花剔刻制作较难,在胎上先敷白色化妆土,再上黑色化妆土,然后刻划花纹,剔去轮廓线以外的底色,露出洁白化妆土,罩透明釉,再高温烧成。题材通常是婴戏图、钓鱼枕、马戏枕,以及花鸟禽兽等。还有大量的诗词、记事、格言、吉语题材的瓷器,最为常见的是四系罐。所题文字如:醉乡酒海、清洁美酒、招财利市、长生不老等。

历史背景或美学意义

磁州窑是北宋与金朝时期的名窑。窑址在今河北磁县,古属磁州,故名磁州窑。磁州窑虽然深受唐长沙窑的影响,但它特有的装饰技巧和浪漫的艺术风格又施惠于其他民窑,如河南修武当阳峪窑、鹤壁集窑,禹县扒村窑、登封窑,山西介休窑,江西吉州窑等,从而形成磁州窑系。磁州窑的装饰技法具有浓厚的水墨花卉画风格,运笔奔放自如、轻松随意、简练挺拔,是古代烧瓷工艺与传统绘画技巧第一次完美的结合,又充分表现了不为正统史家所正视的浓郁的民间市俗风情,为研究宋代社会风俗提供了最具可靠性、最形象的资料。



△磁州窑白地黑花鹡鸰图虎枕(金)

▷扒村窑白地黑花“醉乡酒海”瓶(北宋)



11. 犀利耀州

鉴赏要点

宋代《老学庵笔记》、《清波杂志》等文献都提到耀州窑。虽然称赞有之，但也有的认为，耀州窑“粗朴不佳，惟食肆多用之，则其价值不高，故鉴赏家未之道也”。这显然是一个偏见。冯先铭先生就称其犀利的刀法和流畅有力的线条雄踞同类瓷器的装饰之冠。耀州窑的装饰可以分光素与花饰两种。光素器一般在造型上出变化，比如凹凸线纹、花瓣纹口。花饰通常有刻划花、印花，有的同时并用，如印花后再刻划轮廓线。耀州窑的刻划比同时期的瓷器要有力得多，线条肯定，通畅逼人。耀州窑的胎土淘炼细洁，色泽灰白色的较多，击叩时声音清脆。釉水熔融好，瓷化程度也高。釉色丰富甚于其他青瓷，但色釉偏黄似乎是一个特征。由于胎中含铁，因此器底或圈足周围容易出现一种姜黄色斑块，且颜色较暗，成了又一个特征。

历史背景或美学意义

耀州窑窑址在今陕西铜川黄堡镇一带，因宋代属耀州，故名。耀州窑是宋代北方重要的烧制青瓷的窑口，烧制同类风格的还有临汝、宝丰、钧台，以及南方两广地区的西村窑、永福窑等，这些都构成了耀州窑系。当然，耀州窑原本是烧制民用品，唐代时地位并不高，到了北宋，才成了北方民用青瓷中的亮点。在元丰到崇宁年间(1078-1106)被选为贡品，原来民间用品中的常用纹饰(如花花草草)就难登“大雅之堂”，于是把耀州窑瓷重新“包装”，装饰以龙凤等图案为主。因耀州窑的烧制早于汝窑，因此有专家认为，汝窑的某些装饰受了耀州窑影响。

无论是贡瓷还是民用器，耀州窑的烧制充分表现了窑工们的杰出技艺，那些犀利的刀法和流畅有力的线条，体现了窑工们成熟的艺术功力和驾轻就熟的装饰技巧。在瓷器上充分体现线条刻划艺术的美感，正是耀州窑的一大特点。



△耀州窑黄釉刻花碗(宋)

▷耀州窑青釉刻花缠枝牡丹纹瓶(北宋)



12. 驴肝马肺

鉴赏要点

钧窑的青釉是很独特的蓝色乳浊釉，因深浅不同，而有天青、天蓝、月白的分别。钧窑能利用还原铜的原理，烧制出玫瑰紫、海棠红、茄皮紫、鸡血红、葡萄紫、朱砂红、葱翠青、胭脂红、火焰红等色彩，特别是如云霞燃烧的海棠红斑块，如入梦幻之境的玫瑰紫，烧制十分难得的更有通体的紫红色交融，凹陷处为酱褐色釉，令人赞叹不已，被美称为“驴肝马肺”。

明朝张应文这样评价钧窑：红若胭脂者为最；青若葱翠色，紫若墨色者次之；色纯而底有一二数目字号者佳；其杂色者无足取。老玩家看宋钧有三点要领：第一是看胎底，是否坚密，是否芝麻酱底，胎色除深灰色，还有土黄色、白色等，因胎土淘炼不精，往往上一层护胎釉（或叫化妆土）；二是看有没有蚯蚓走泥纹；三看色釉是否独到，若玫瑰紫、海棠红者，则属珍品。宋钧通常难觅，因此玩家就把目光转向元钧，元钧佳者（有彩斑、釉色好）也可以把玩。

历史背景或美学意义

钧窑窑址在今河南禹县，古属钧州，故名。北宋晚期，钧窑为宫廷烧制御用瓷器，造型除尊、鬲、炉等仿古器外，还有就是迎合宋徽宗的嗜好，烧制海棠式、鼓钉式、莲花式、方式等器物。

钧窑第一次极其丰满地表现了瓷器装饰的美学语言，这种美学语言为以后的烧制色釉瓷定下了“基调”。比如之后成功地烧制出名贵的祭红、郎窑红等，都是受了钧窑的装饰美学语言的恩惠。钧窑的可贵之处在于不是故意装饰雕琢，而是取法自然，以仿效自然界的色彩为宗旨，这和宋代人风行的平淡素雅，舍弃雕琢的美学时尚并行不悖。唐代鲁山窑、长沙窑已经为宋钧窑变的出现开了先声，但窑变之滥觞之集大成者唯钧窑能体现。





◁钧窑花盆正视图(北宋)

▽钧窑花盆底部图(北宋)





△钧窑月白釉出戟尊(北宋)

13. 绝代美色汝窑瓷

鉴赏要点

明代张应文在《论窑器》一文中说:"汝窑,余尝见之"。表明明代人都难见汝窑一面。写《红楼梦》的曹雪芹也许很幸运,看到过两件汝窑。在小说第四十回里提到一件汝窑的插花花囊:"那一边设着斗大的一个汝窑花囊,插着满满的一囊水晶球的白菊";在第三回描绘荣禧堂时带出了一件汝窑器:"右边几上摆着汝窑美人觚,里面插着时鲜花草"。

明代曹昭的《格古要论》说:汝器"淡青色,有蟹爪纹者真,无纹者尤好,土脉滋润薄,亦甚难得。"民国初期的刘子芬在《竹园陶说》中这样描述:古窑以柴、汝最重,官、定次之,历岁已久,流传绝少。汝釉薄而清,龙泉釉厚而混;汝釉晶莹明亮如卵液,龙泉沉实滋润如蜜蜡;汝釉汁中隐纹如蟹爪……以上所论,对汝窑已有了基本的描述。汝窑胎子以香灰色为主,釉料加入玛瑙粉末,故釉面滋润。多数器物用支钉烧,支钉细小。典型器气泡稀疏,美称:寥若晨星。

历史背景或美学意义

汝窑是北宋后期的官窑,窑址基本明朗:即河南宝丰大营镇清凉寺,宝丰县古属汝州。汝窑烧造年代可能在宋哲宗元祐元年(1086)至宋徽宗崇宁五年(1106)的二十年间。

汝窑与官窑是宋代追求造型和釉质之美的代表窑口。宋代风行理学,美学上倾向朴质无华,平淡自然。绘画上,文人画的兴起,文学上重理轻形,这些都是理学在文化艺术界的反映。特别是文人画家强调表现主观意趣,又受老庄影响,崇尚自然,强调情、意的抒发,这种在艺术上力求洗去铅华而趋于平淡素雅的风格在宋代风靡一时,当历经了盛唐的繁华,看够了缤纷灿烂、华丽俗艳,更倾向于天然去雕饰。汝窑色泽青翠雅丽,如美玉一般淡雅华滋,给人以恬静柔和之感,汝窑与官窑、钧窑、定窑、哥窑等五大窑和宋代整个美学运动和谐融为了一体。



△汝窑盘正视图（北宋）



▷汝窑盘底部图（北宋）

14. 紫口铁足

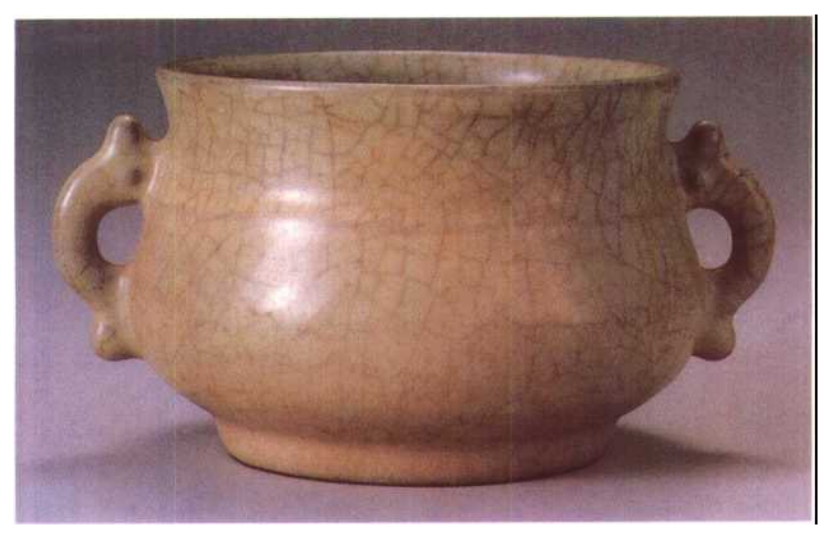
鉴赏要点

据传世器物看，官窑青瓷胎子紫黑色多，釉面多为粉青色，釉汁肥亮，满身纹片。器物口沿因流釉而釉薄处能见到胎骨，底足不上釉，烧成后形成了“紫口铁足”。这符合古代文献上所描绘的那样：“官窑者……体薄色青，有带粉红色者，浓淡不一。有色带白而釉薄如纸者。大观中，尚月白、粉青、大绿三种。有蟹爪者，紫口铁足，盖其胎本紫色也。”北宋亡，开封官窑开始中断。“渡江后修内司造青瓷，名内窑。澄泥为范，极其精致，釉色莹彻，为世所珍。后郊坛下别立新窑。”(《裨编》)

据对乌龟山(一般认为就是郊坛下官窑)窑址的发掘，出土器有粗细两种。粗者有刻划花装饰。精者，工艺规整，胎质细腻，釉层肥厚，呈乳浊性状态，釉有厚薄。胎为灰、黑、米黄色。多数为紫口铁足。收藏界曾说“官、哥不分”，但两者是有区别的。明朝张应文在《古董秘诀》中说：“官窑品格与哥窑大约相同。其色俱以粉青色为上，淡白色次之，油灰色最下。纹取冰裂、鳝血为上，梅花片、墨纹次之，细碎纹最下。必铁足为贵，紫口为良。第不同者，官窑质之隐纹，亦如蟹爪。”

历史背景或美学意义

清代陈浏在《陶雅》中说：“宋官窑者绝不经见，世人罕有识之者。”官窑器是专为宫廷烧制的瓷窑，始于北宋徽宗大观、政和年间，故称官窑或观窑。官窑与汝窑、钧窑一样，俱受宋代理学的影响，崇尚一色纯净和细洁雅致。是釉色装饰(即排除其他装饰手段)的最高境界，为瓷器美学的成就添上了最重大的一笔。宋汝、官、钧，不仅釉色精雅，且造型也高美绝伦。宋代金石考古学的兴起与宋徽宗对花石的爱好，是影响五大窑器造型艺术的一个重要因素，于是就有了仿商周、秦汉青铜器的尊、鬲、鼎等，这些器物成了供皇家陈设、观摩、玩赏的专用品。



△郊坛下官窑双耳炉(南宋)

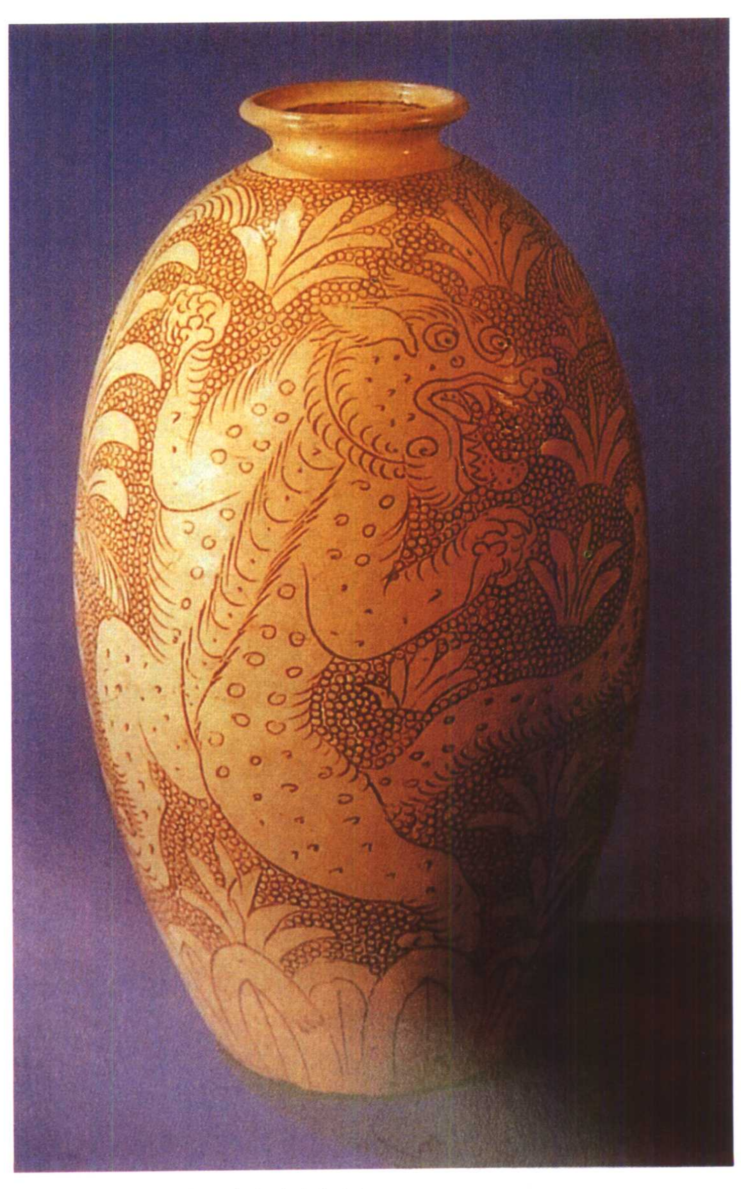
15. 珍珠地划花

鉴赏要点

珍珠地划花是唐、宋时北方地区瓷器(特别是登封窑)的装饰方法之一。珍珠地划花工艺特点非常显著。首先在将成型的器胚上敷化妆土,用铁质等硬工具在器坯上刻划出图案,再用打戳工具在图案外的空余部分(也有在图案内)戳印珍珠状的细小圆圈,在图案凹痕内涂上相关色粉(或不涂色粉),然后用力擦,使图案和圆圈的凹处填满色粉,图案和圆圈就清晰可见,最后施上透明釉入窑烧成。登封窑大部分生产的是普通器物,而珍珠地划花与白釉剔花皆属于上佳物品, 艺术加工较为考究,十分受上层阶级的欢迎。珍珠地划花的主要品种为瓶、枕、碗、洗等,而以瓶较多见。图片中的“白釉珍珠地划花双虎纹瓶”是一件代表作品,高三十二厘米,口径七厘米,小口微撇,口小于底部。瓶身图案为双虎搏斗的情境,一虎站立状,张牙舞爪,一虎迎面扑来。图案间密布珍珠状小圆圈,排列较有规则。红褐彩的纹饰,与罩上的白釉,相映成趣,极具观赏价值。珍珠地划花瓷枕也是名贵品种,枕面以腰圆形较多见。瓷枕除了白釉剔花之外,还有三彩枕,器物较优秀的有狮形枕。烧制珍珠地划花瓷器的窑场还有河南鲁山、宝丰、河北磁县等。

历史背景或美学意义

珍珠地划花装饰器最早见于唐代与五代时期的河南密县西关窑,但西关窑的器物制作较为粗糙,数量又少,因此珍珠地划花真正的成熟期当推北宋时期的河南登封曲河窑(又称登封窑)。据《元和郡县图志》卷五记载,登封窑始烧于唐代中后期,至北宋为鼎盛期,且每年都有上佳瓷器供宫廷使用。登封窑是我国生产瓷器种类、装饰方法较多的早期重要窑场之一,因出现在瓷器装饰刚进入规整、完满的阶段之间,因而占有十分重要的地位。



△白釉珍珠地划花双虎纹瓶(北宋)

16. 金丝铁线

鉴赏要点

虽说宋人文献中未提及哥窑，宋人墓中也未发现哥窑出土，但通常还是认为哥窑为宋代窑口。元代孔齐在《至正直记》中已提到哥窑，明初曹昭的《格古要论》也提及哥窑。清乾隆时的《南窑笔记》中记载较为详细："哥窑，即名章窑，出杭州大观之后，章姓兄弟，处州人也，业陶，窃做于修内司，故釉色仿佛观窑（即官窑），纹片粗硬，隐以墨漆，独成一宗。"还有《古玩指南》上说：哥窑之器，釉色以青为主，亦有淡紫色，或鲜黄米色，铁足紫口，颇似官窑，以碎纹著名，有裂痕为条者，号百圾碎，亦有作鱼子纹者，但仍以釉水纯粹无纹者为最上。"

传世品哥窑胎子有黑、深灰、浅灰、土黄几种。釉色一般较淡，为失透的薄乳浊釉，有粉青、灰青、米黄色，以灰青与米黄色为主。器身以纹片作装饰，俗称"文武片"、"百圾碎"，其中纹片大小结合，大片呈深黑色，小片呈褐黄色，故称"金丝铁线"，也有一色纹片。烧制方式既有垫烧，也有支烧。传世哥窑器，也有"紫口铁足"，故后人称"官、哥不分"。

历史背景或美学意义

哥窑是宋代五大窑之一，产地确认至今还未明朗，有浙江龙泉和杭州两说，以及景德镇等等，但都未得到一致的认可。

开片是哥窑最主要的特征。开片与窑变一样，是色釉瓷的重要装饰手段。因此哥窑、钧窑、汝窑、官窑都是宋朝美学思想的体现，崇尚朴素无华，平淡无奇，天然去雕饰。哥窑也给人淡雅柔和、恬静舒适的美感。哥窑开片曾被认为是"碎瓷"，是一种"釉病"，然而，后来窑工们发现这种所谓的釉病和残缺爆发出的美感，不亚于完整、单一的釉色。进而更发现要想打破单色釉带来的沉闷，唯有依赖这种"病态美"、"残缺美"，才能求得单一中的突变，也符合当时的人们崇尚理趣的境界。



△哥窑五足洗（南宋）

17. 龙泉“雪拉同”

鉴赏要点

曹昭《格古要论》上说：古龙泉窑在今浙江处州府龙泉县……土脉细且薄，翠青色者贵。清佚名《南窑笔记》记载：龙泉窑，出宋处州，即名处州青。传越王时造者名越窑秘色，王甚宝之，用以为贵。其土质坚白，釉色葱翠，所谓粉骨龙泉是也……龙泉釉色有梅子青、冬青色者，可与观窑争艳。

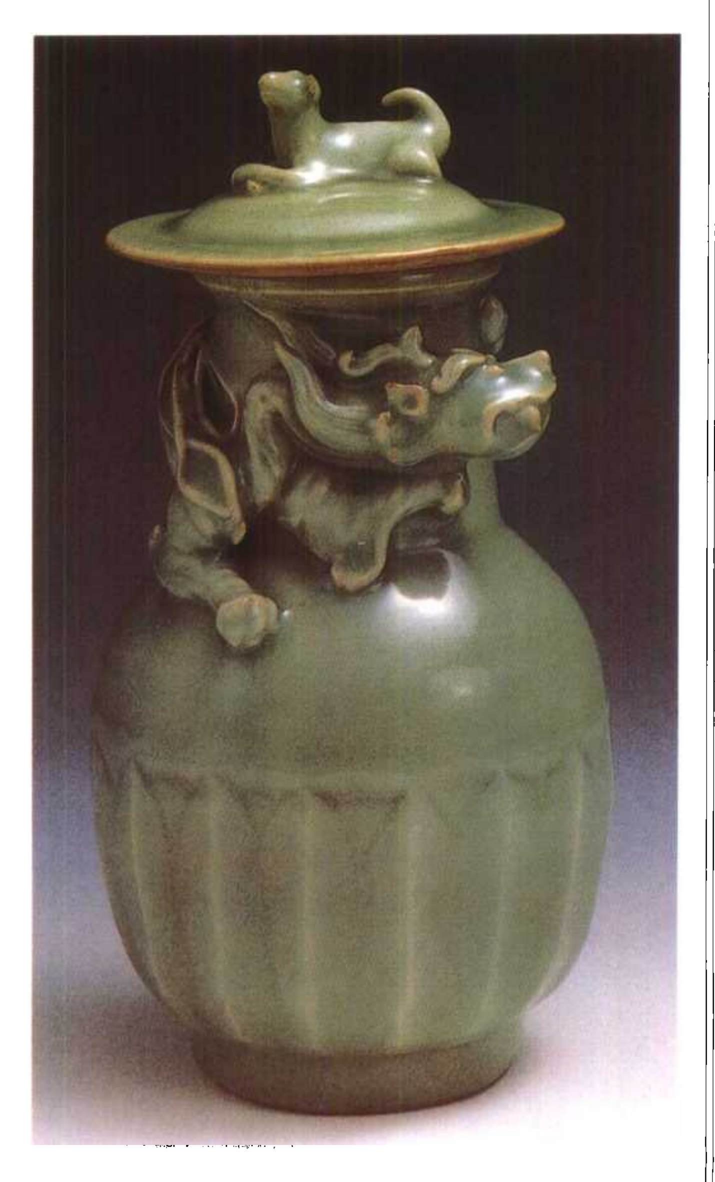
龙泉青釉一般分为石灰釉（北宋龙泉）、石灰碱釉（南宋龙泉）两种，石灰釉粘度底，釉薄容易流淌，透光性强，硬度较高；石灰碱釉则较粘稠，釉厚不易流淌。石灰碱釉的发明是一大改进。粉青属于石灰碱釉，釉呈失透状，其色青绿粉润，质量高如青玉一般。梅子青烧成温度与玻化程度比粉青高，胎薄釉厚，色泽深沉，青翠莹润。南宋中期烧制成著名的粉青釉，南宋末及元代初烧成的著名的梅子青，为宋龙泉品质最高的两种。宋龙泉一般有白胎（或灰白）、黑胎（或灰黑）两种，大部分为白胎，南宋龙泉有一种黑胎青瓷，釉色有粉青、米黄、月白等，纹片有大有小，以及底足切削工艺，都与南宋官窑相似。

历史背景或美学意义

龙泉窑址在今浙江龙泉。龙泉窑是受越窑、婺州窑和瓯窑的影响发展起来的，因此早期的龙泉较类似这些窑品。

宋龙泉的整体装饰效果与宋五大窑相似，追求朴质无华，淡雅纯净，且具有南方青瓷（如越窑）特有的秀媚风韵，显示了自然天成的美学韵味与精美的制瓷工艺。因此刘子芬在《竹园陶说》中把它与汝窑相比，表明龙泉窑的地位不凡。

16 世纪，龙泉青瓷以其瓷土烧制出的如玉如银的特殊美使法国人敬佩不已，当时正上演名剧《牧羊女》，主角雪拉同的美丽青袍正使法国人倾倒，于是法国人把龙泉比为雪拉同的美丽青袍，称为“雪拉同”。



△龙泉窑青釉堆塑蟠龙瓶(南宋)

18. 木叶，剪纸，玳瑁釉

鉴赏要点

玳瑁釉是宋代江西吉州窑的代表品种之一。制作工艺为在黑色釉面上洒上不规则的黄褐色斑块。黄釉流淌呈晕散状并渗入黑釉之中，烧制后的效果犹如海龟背上的花纹，俗称“玳瑁斑”。玳瑁釉属于窑变花釉，花色变化无穷，别有风韵，为宋代吉州窑所独有，是中国古代黑釉瓷器中的名贵品种之一。吉州窑不仅诞生了玳瑁斑，而且还创造了名闻遐迩的木叶贴花、剪纸贴花等品种。木叶贴花多见于茶盏里面，在黑釉地上贴上一片黄色叶片，当然这个叶片是经过特殊的工艺处理，然后在黑釉茶盏上烧出叶纹，烧制成功者为叶脉清晰，趣味特别。

剪纸贴花，是以剪（刻）成的纸花贴伏在坯体上，并使之平整，施釉后把纸花剥去；或先施底釉，再贴上剪纸，然后烧制而成。

吉州窑装饰艺术除了剪纸贴花、木叶贴花，还有刻花、划花、剔花、印花、填彩、堆塑等技法。

历史背景或美学意义

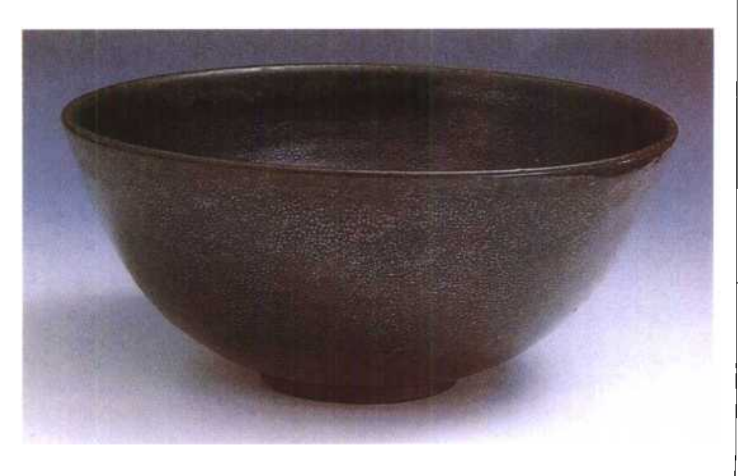
吉州窑位于江西吉安县永和镇，又称永和窑。其创烧于唐晚期，鼎盛于南宋，终烧于元末。

黑釉茶盏之所以兴起，是由于为了观赏茶色和斗茶风尚之需。当时农村又流行剪纸艺术，特别是新婚喜事、节日良辰之际，把剪好的纸花等贴于窗前屋内，增加了喜庆的气氛。窑工们把这两种风俗糅和在一起，即把民间的剪纸艺术运用到黑釉瓷器上，真是花样翻新、妙出自然，这种别开生面的创造，使沉重的黑瓷轻盈飞扬起来。这种重与轻的理念组合，与黑底白釉、白底黑釉一样，丰富了瓷器中两极装饰的美学内涵。既让人尽享民间风味，又飘拂鬼斧神工般的精灵之气，同时还给民俗学家研究宋代民风提供了实实在在的资料。



△吉州窑黑釉木叶纹盏俯视图(宋)

▽怀仁窑黑釉油滴碗(金)



19. 青白瓷

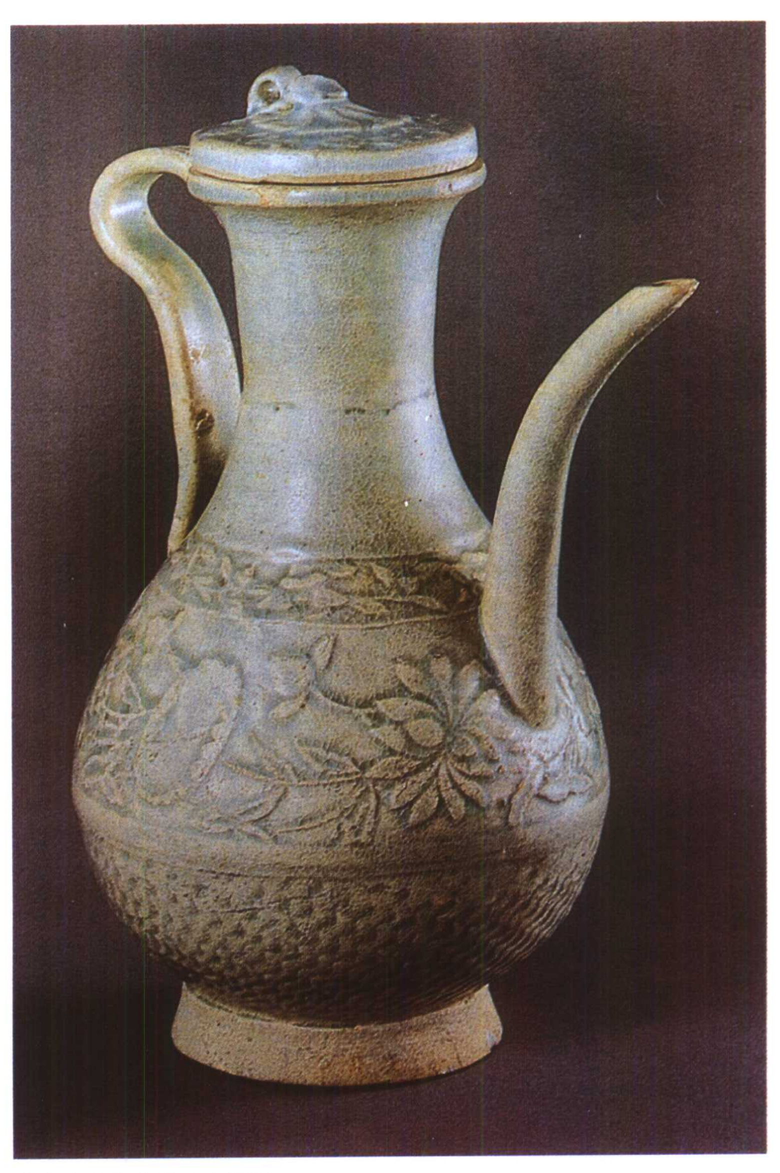
鉴赏要点

北宋前期的青白瓷大多无纹饰，釉色透明，略偏黄。中期以后流行刻花、划花、印花，如用竹篦等工具点、划花。南宋开始盛行印花装饰，这可能是受了定窑的影响，但印花不如定窑精美细腻。通常认为景德镇和(湖)田窑烧造得最好，轻盈，细腻，釉色清透，如较为典型的影青印花执壶，通体采用印花装饰，施纯洁的影青釉，色深处像一汪湖水，色浅处似片片白云，这种装饰既有天然的玉质感，给人一种静谧幽雅的感觉。青白瓷中盒子产量较多，较为精巧的是布满阳纹印花，或光素无纹以釉色取胜的，这类盒子通常是底部无釉，有的底部带有作坊标记。娃蛙碗、双鱼碗、百草碗等，印花细腻的也属佳器。

历史背景或美学意义

景德镇窑始烧于五代，到宋代成熟，之后成了全国的制瓷中心。宋代景德镇窑烧制青白瓷的遗址很多，有湖田、湘湖、柳家湾等。

青白瓷的起源，有专家认为是仿青白玉所致，这应该是有根据的。白玉历来名贵，“君子比德于玉”，“君子无故， 玉不去身”， 这种观念早已深入人心， 白玉几乎是历代供不应求的佳品。正如五大名窑的制品常常模仿上三代青铜器一样，景德镇也追摹白玉之风韵，成了时尚。元代青白瓷碗中有“玉出昆岗”的铭文，“玉出昆岗”出自《千字文》中的“金生丽水，玉出昆岗”，是古人对这些稀有之物的称颂。运用了这种铭文，表明此碗特意模仿白玉之用意。当然，要想完全达到逼真的程度，是很不容易的，因而大部分青白瓷属于粗器，又由于产量大，用途广，难免粗制滥造。其中少量的精品胎子白，釉水如脂如玉，与天然的青白玉相映成趣。青白瓷的特殊色彩是瓷器模拟装饰语言的又一朵奇葩。



△青白釉印花执壶(南宋)

20. 金银兔毫

鉴赏要点

苏东坡曾写诗赞之："忽惊午盏兔毫斑，打出春翁鹅山酒"。

僧洪诗云："点茶三昧须饶汝，鹧鸪斑中吸春露"。

宋徽宗在《大观茶论》称道："盏色贵青黑，玉毫条达者为上"。"玉毫条达"者即指兔毫。可能皇帝老爷之称赞，兔毫盏就被专送宫廷使用。宋代有许多窑口生产黑瓷，但为了避免黑瓷简单与不祥的一面，遂在黑瓷上作出一些装饰处理，建窑兔毫黑釉与吉州窑木叶贴花、剪纸贴花便是杰出的代表。兔毫黑釉胎子一般为乌泥色。茶盏是最常见的器皿，内外施黑釉，外壁施釉一般不到底。在内壁黑釉上闪现丝条状和油滴状结晶，这可能是含铁量高的缘故，烧制过程中，釉层中的气泡将垂流的氧化铁带到釉面，形成兔毫。兔毫有黄、白两色，又称金、银兔毫。呈油滴结晶状的，称鹧鸪斑。

历史背景或美学意义

建窑坐落在福建建阳县水吉镇，是生产黑瓷的最有名的窑口之一。建窑创烧于晚唐五代，宋、元、明、清都有烧制。黑瓷的勃兴与宋上层社会时兴饮茶、斗茶风尚有关。宋人爱斗茶，又喜茶色白，黑釉盏自然比其他色彩的宜于比试。文人雅士们对他们习见的茶盏都作了生动的描述，如对定窑生产的黑瓷称"黑定"、"紫定"，对建窑生产的黑瓷更是美称为兔毫斑、玉毫、鹧鸪斑、异毫、兔毫紫盏、紫瓯。

宋人斗茶的方法是在黑釉茶盏里放进发酵膏饼，再冲入开水，这时浮起雪花似的白沫，正与富贵的黑色釉相映成趣。又由于朝廷的嗜好，故黑釉瓷流行成为时尚，进而引出了一系列黑釉装饰瓷。建窑本来是民间窑场，北宋晚期因时尚斗茶之需，烧制专为供品的黑釉茶盏，这样既带动了自身的发展，也对福建及江南等地区的黑瓷装饰提供了想象力。





▷建窑兔毫盏（宋）

△吉州窑黑釉刻花罐（宋）

21. 赤峰窑契丹瓷

鉴赏要点

辽代瓷器总体带有契丹文化的特征。辽代瓷窑不少，其中以赤峰窑的瓷器最精，生产规模也最大。赤峰窑烧制的品种为白釉、单色釉、三彩釉，还有茶末绿釉，其中白釉品种较多。白釉器还包括白釉划花填黑器、白瓷剔粉划花器、白釉黑边碗。

白瓷釉色含黄，混浊而不透明；胎色较白，或含微黄，还杂有黑点。三彩釉（黄、绿、白）与单色釉，前者色彩艳丽，后者色质厚重；胎子都呈淡红色，较为松软，因此往往施白色化妆土（除黑瓷、白瓷、茶末绿釉器精品外，多数器胎施化妆土），胎烧后，再施釉烧成。茶末绿釉器色调偏灰，有的闪黄、混浊、不透明，因含铁量较高，胎粗色黄，黑色杂质较多。

赤峰窑中，最有契丹特色的是鸡冠壶、鸡腿瓶、凤头瓶、长颈瓶等。造型主要有扁身单孔式、扁身双孔式、扁身环梁式。其形式源于契丹族的皮囊用品。早期制品的纹饰留有皮子缝合的特点以及模拟皮条、皮扣缝合的针迹，之后的纹饰让位于卷云纹装饰。辽器也有部分被认为是官窑器的，如茶末绿釉器，少量鸡腿瓶肩部有“孙”、“徐”、“乾—年”等款。还有赤峰林东辽上京窑生产的高档瓷器也被认为是官窑。

历史背景或美学意义

与宋同时期的，契丹（辽）、女真（金）相继在东北、华北、西北地区建立政权，与宋朝对峙。较之汉文化的悠久与华美，其他少数民族文化（如游牧文化）就显得滞后而粗糙，通过数百年的冲突、交融，形成了相互影响的局面，如辽金衣着发式流行于宋，被宋人所喜爱，于是宋人的衣着发式就发生了变化。而辽金的制瓷业却深受宋的影响，如白瓷深受宋定器的启蒙，三彩追摹唐三彩的余韵。当然对于瓷器而言，辽器虽仰慕汉人的瓷业之光华，但仿中有创是辽器的特色。



△赤峰窑白地黑彩划花牡丹纹罐(辽)

22. 辽三彩

鉴赏要点

辽三彩的烧制主要有内蒙古赤峰窑、林东辽上京窑。

辽器造型大多源于契丹器型，少量为中原器型。契丹器型主要有鸡冠壶（即皮囊壶），海棠花式长盘，侈口曲边平底的方形碟、凤首瓶、长颈瓶、鸡腿瓶、扁壶、三角盘，装饰形式多取法于汉人瓷器。海棠花式仿自唐代金属器，上印牡丹、芍药等花卉图形，一般在白地上涂黄绿彩，色块之间较为分明，没有唐三彩色彩之间流动交融的特点。辽三彩釉陶器上多见印花、划花，根据花纹的需要施以不同的颜色釉。通常盘、碟采用阳文印花，琢器则多采用划花。辽三彩的胎体如赤峰窑胎质细洁松软，呈淡红色，多数施化妆土。施了化妆土的三彩器，釉色更为鲜艳：薄薄的绿釉、黄釉在白色的映衬下，十分鲜美。辽三彩的烧制深受唐三彩影响，属低温铅釉器，分两次烧成。所用原料为坩土，较硬，故吸水率低于唐三彩，主要区别是辽三彩中不见蓝色，釉面少流淌。釉面开片细小，有铅光。

历史背景或美学意义

公元 916 年，耶律阿保机建契丹国。946 年，契丹兵南下灭后晋，次年，改国号为辽。先后与五代、北宋并立。1125 年，辽为金所灭。辽代陶瓷业，主要在旧时的燕、代地区及河北一带，所以辽代陶瓷业容易受中原地区陶瓷业的影响。契丹多次进犯中原，掳掠俘获甚众。中原的陶瓷工匠被抓去的不少，自然会把陶瓷技术融入契丹族陶瓷生产的工艺中。提起三彩瓷，人们首先会想到唐三彩。唐三彩是三彩瓷烧制的集大成者，是前无古人，后无来者。当然，后世仿中有创，也不乏佳器，比如辽三彩，虽然在技术上无法与唐三彩相颉颃，但在造型上另辟蹊径，取得了不小的成就，特别是带有浓郁的北方民族风格，粗犷、强烈，又素雅含蓄，取得了别样的成就而独步于三彩之林中。



△三彩海棠花式长盘(辽)

23. 卵白枢府釉

鉴赏要点

卵白釉因釉中含氧化钙少，增加了氧化钠的含量，使釉增加了粘度，成为色白微青，如鹅蛋色，釉面失透成了卵白釉的普通特征。元代晚期的器物由于含铁量降低，釉面不再闪青，因而趋于洁白。明代曹昭《格古要论》中说："元朝烧小足印花者，内有枢府字者高"。意即指有"枢府"铭文的为上品。因而有人就把卵白釉瓷的精品统称为"枢府瓷"。

卵白釉瓷以盘、碗、高足碗较多见，小底足是重要特征，以折腰碗为典型器。精品者大多有印花装饰，还有刻花技术，或两者兼用。常用纹饰有双龙纹、凤纹、缠枝莲花纹、八宝纹、云纹等。带"枢府"铭文者较常见，而带"太禧"铭文者极为罕见。此外还有"南水"、"东卫"、"福禄"、"福寿"等铭文。"枢府"、"太禧"、"东卫"等皆为定烧卵白釉瓷的官府之简称。卵白釉瓷的印花、铭文一般不够清晰，这可能跟白乳浊釉有关。无论精品、粗器，盘、碗底部一般露胎，足壁厚，削足较规整，底部凹处多数有乳丁凸起，有明显的旋纹，这些可以说是元瓷的一个重要特征。

历史背景或美学意义

枢府瓷是元代景德镇创烧的一种卵白釉制品，烧造这种卵白釉瓷的是景德镇湖田窑。"枢府"是"枢密院"的简称，是中央官署名称。五代后梁时建立崇政院，后唐改称枢密院。宋元时主要掌管军事机密、边防军务等。元代"太禧"宗禋院，掌管各项礼典。元卵白釉瓷是宋影青瓷的变异，又因元代"国俗尚白，以白为吉"，故卵白釉制品大量烧制。这可能成了明代永乐甜白产生和白瓷进入最精美的审美状态的前奏，从此意义上说，卵白釉瓷的产生有特殊的意义。卵白釉瓷精品往往类似宋官器的轻微乳光色，强光下光泽如羊脂白玉，在蓝色衬映下，会呈现玉石般的淡雅、瑰丽，凸现宝光流闪的神韵。



△卵白釉“枢府”铭印花盘(元)

24. 元青花

鉴赏要点

青花瓷第一个成熟期是在元代，但实际上元青花存世很少，国内外藏品的总数不过三百件左右，因而价格历来居高不下。

元青花的地釉，一般为青白色，或偏白，或泛青，或偏青。仿品虽能做到这一点，但却有泛青绿色、开粉红色、米色纹片的现象。有的仿品经打磨后，釉面失了光泽。元青花瓷面上常常会有不规则的自然形成的黑褐色斑点，微微下凹，也有的是为了强调某一部位而故意点画上去，带有装饰倾向。梅瓶是元青花的精品。总之，元青花胎骨厚重，形制大，纹饰密，层次多，青花发色不稳定，常有晕散，有的色泽发灰。

在纹饰上，元青花讲究繁华茂密，常常在一件器物的外表上上下下几层装饰，多达七八层之多。这种茂密的装饰往往以圆心为主要装饰区，多饰以自由洒脱的纹样。这一方面继承了宋代磁州窑绘花的奔放之势，另一方面融进了水墨画的精致飘逸。元青花圈足之釉不到底，露胎处为褐红色（官窑淡，民窑深），还有旋纹跳刀痕现象。

历史背景或美学意义

通常认为青花瓷萌生于唐宋，成熟于元代，盛行于明清。元青花作为青花瓷的第一个灿烂期，拥有极高的地位，而元青花被引起重视，却是在“文革”之后，所以元青花的仿品至多几十年的历史。元青花的稀少主要是因为当时用作出口，特别是出口到西亚，如土耳其的伊斯坦布尔博物馆和伊朗的阿德比尔寺，收藏大量的元青花。当时西亚地区各国十分钟情中国的瓷器。他们自己生产的瓷器釉原料差，烧温不高，达不到中国青花瓷的质量水平，因而纷纷向中国求购青花瓷器，这大大刺激了元景德镇青花瓷的发展，元青花与釉里红及红釉、蓝釉的烧制成功为明朝各种色釉瓷的诞生开了先声。



△青花缠枝牡丹纹罐(元)
▷青花缠枝牡丹纹瓶(元)



25. 元代釉里红

鉴赏要点

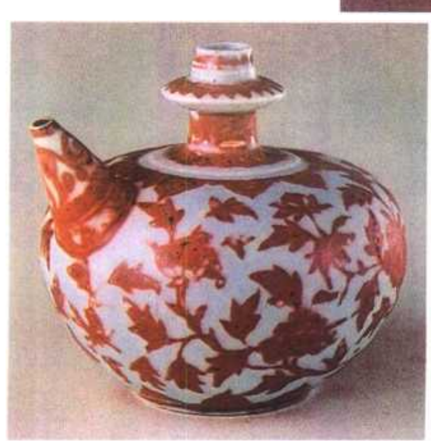
釉里红瓷是瓷胎上用铜红料着彩，然后施透明釉，高温一次烧成的釉下彩瓷器。其工艺与青花瓷一样，不同的是青花用钴料着彩，烧成后变蓝，而釉里红却用铜红料，铜在低温氧化气氛(空气充足，燃烧完全)中产生绿色，在高温还原气氛(空气不充足，燃烧不完全)中产生红色。由于铜在高温下容易发挥，很不稳定，有时还会“飞红”，特别是大件多见红色晕散。

釉里红因装饰方法各异，会产生不同的发色效果。最常见的装饰方法往往多用线条描绘，用线条描绘各种花纹图案，烧成条件难以控制，结果线条往往“飞红”，即变成淡红或红色消失。另一种方法为留白，在白胎上留出纹饰部位，用铜红料涂抹空余地方，烧成后纹饰周围发红，而纹饰当中以胎釉本色显现出来。还有一种方法，即用铜红料涂绘各种图案，造成大红画面，其效果喜气洋洋。由于青花钴料与铜红料在烧制过程中需要的火焰气氛不一致，想要钴料与铜料同时显出蓝色和红色是很困难的。青花釉里红烧造成熟要到雍正时期。

历史背景或美学意义

釉里红是一种名贵器，特别是元代的、明初的、清代雍正年间的都很受藏家青睐，且除了雍正釉里红之外保存下来的完整器较少见。铜在高温还原气氛中产生红色是人类的一大发现，尽管中国未必是这个技术的领先者，但却把这个技术发挥得最为充分。中国唐代的长沙窑就作出了可贵的实验，取得了了不起的成就。当然釉里红烧制成功是在元代的景德镇。一般认为，元瓷的制作不及宋瓷精美，但元瓷多有创举，如釉里红、青花釉里红、纯蓝釉、纯红釉等瓷品的烧制成功，都是划时代的重大贡献。元代瓷器崇尚硕大厚重，崇尚华饰，代替了宋代素净典雅、清丽精致的艺术风格。





△青花釉里红四灵塔式盖罐(元)
◁釉里红牡丹纹军持(明洪武)

明

26. 永乐青花深翠

鉴赏要点

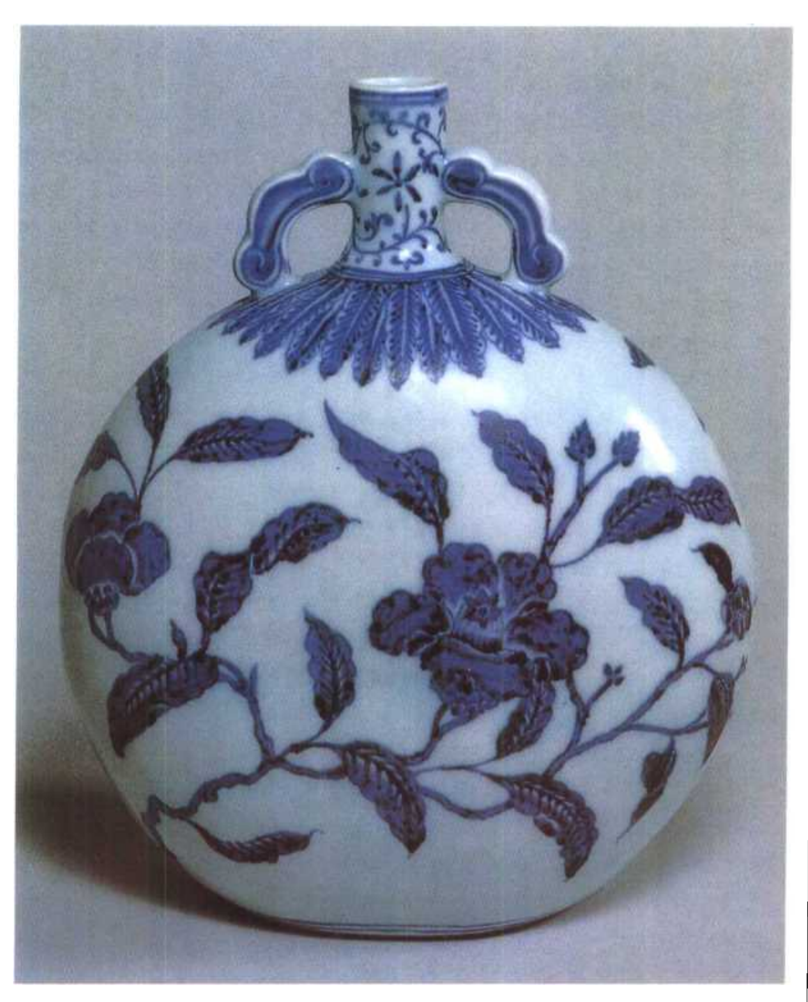
永乐青花是青花瓷发展中最重要的一环，与宣德青花一样，由于使用了进口的苏泥勃青料，而形成了后世难以仿效的特征。这种进口青料含铁量高，浓重处容易产生黑铁锈斑；又由于含锰量低，降低了青中含紫含红色调的因素，因而易发出宝石蓝的光泽。这两种因素，使永乐、宣德青花发色浓艳又星散黑铁锈斑，犹如浩瀚又奇妙不可测的天体一般。永乐、宣德青花胎质细腻洁白，手摸具有明显的纹理感和光滑感。永乐青花烧成温度高，某些青花瓷器釉内气泡相对比宣德青花少一些。气泡特征通常是大、中、小三种并存。少量青花瓷有开片现象。

永乐青花器釉面常常白中泛青，青花有晕散现象，因而永乐青花器中很少有人物图案(人物容易走形)。底部除大器外多数施釉，这改变了以往绝大多数不施釉的做法。永乐器大部分改变了元代底足斜削而代以平削的方法。永乐至成化前期，都习惯用双勾线表达图案，填色不是大笔涂抹，而是小笔填绘，因而出现了深深淡淡的笔触痕迹。

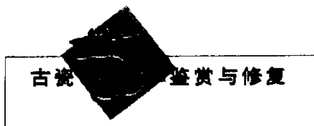
历史背景或美学意义

明太祖朱元璋去世后，太孙朱允炆即位，不过四年，燕王朱棣夺取皇位，史称“靖难之役”，而迁都北京，即永乐帝。永乐帝权力高度集中，设立特务机构，开始了漫长的特务统治。中国瓷业在明代的高度发展，与强权封建统治有着根本的关系。

明代始，城市商业发达，东西方贸易频繁，更促使了工艺美术的技巧走向精致完美，各种工艺品都无不超越以往。又由于对外贸易的原因，使郑和有机会把西洋较好的原料“苏泥勃青”带回来，使青花瓷器烧出浅者如天蓝、深者如靛蓝的美丽色彩。



△青花山茶纹扁壶(明永乐)



27. 永宣第一颗“红宝石”

● 鉴赏要点

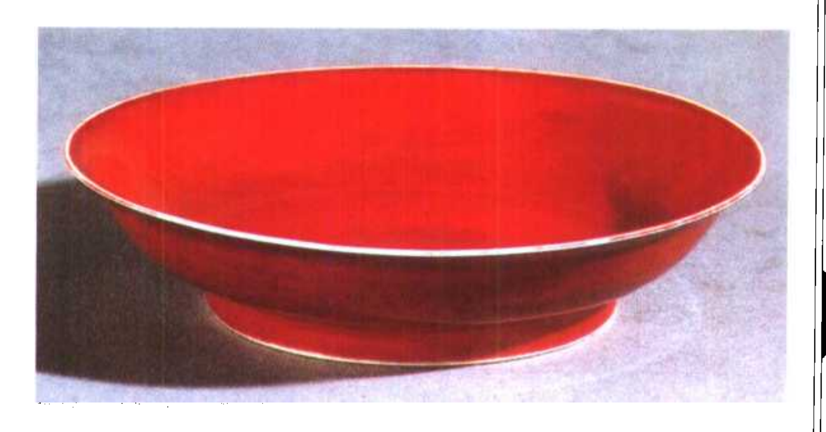
清《南窑笔记》说：“除青花外，又霁红、霁青、甜白三种，尤为上品……霁红釉，用白釉，麻仓釉为主，入红铜，米紫英石配合，加乐平绿石、火青少许，宜烧于秋冬风霜窑，百不得一。故一切釉水以霁红为难。”红釉发色十分丰富，并不是如有些专家认为的有固定的色彩，红釉器同样有因位置、火候等不同，而形成出窑万彩的现象。正如赵汝珍《古玩指南》所说：“祭红之正色，有鲜红、宝石红两种。至豇豆红、美人祭、娃娃脸、杨妃色、桃花片、桃花浪、苹果红等，皆由祭红之变化而来者。”

红釉器的烧制成功较早的应该是元釉里红，以及同时烧造的红釉瓷。但要论成熟、完美，当推永乐、宣德的红釉瓷，可能这个原因，《景德镇陶录》上有“永器鲜红最贵”的说法。若从此意义论，应该说“永、宣鲜红最贵”。确实如此，红釉器在永、宣时期烧到通体红晕，发色如此匀和鲜美，是需要何等高超的技术!

宣德红釉比永乐红釉存世多一些。一般里外均施红釉或仅仅外壁施红釉。后一种胎骨较薄，还有印花纹饰，釉面大部分有橘皮纹。多数精细器物的口部和近底足处凝釉截齐，口沿部分因淌釉露胎而呈一线白釉，叫“灯草边”，白红相映，柔润悦目。

● 历史背景或美学意义

红色历来被视作吉祥色，寓意大喜大乐，十分讨口彩，为上至官僚阶层下至黎民百姓所喜爱。红釉历来为难烧器物，唐朝长沙窑偶尔烧出一些釉里红色，便赋予它特殊的美学地位。到了永、宣时期，已经烧出通体红釉，呈现红宝石般的美丽光泽，因此永、宣红釉，也称“宝石红”，此类色器常用作祭器，故又名“祭红”。其他相关的称呼如：美人祭、娃娃脸、杨妃色、桃花片等。永、宣红釉名贵，是在于第一次真正意义上诞生了红釉，在瓷器美学上具有划时代的意义。



△红釉暗龙纹盘(明永乐)

28. 甜白暗花隐约

鉴赏要点

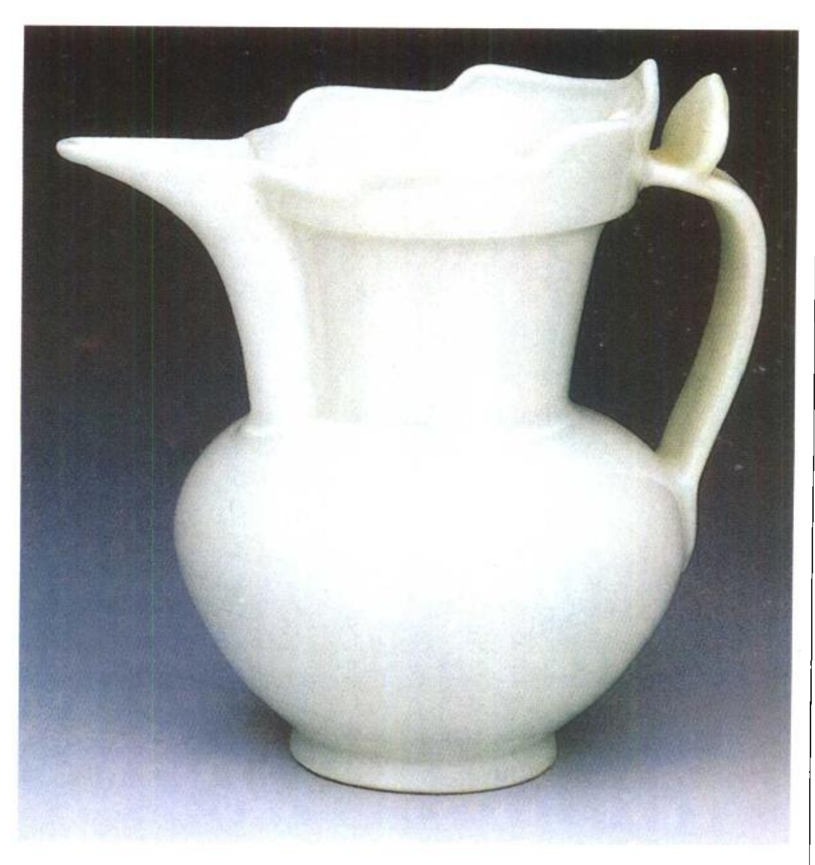
永乐甜白器主要有厚薄两种。黄裔在《瓷史》中称:"永乐始置瓷库于南京,起初器品质厚,后乃改作薄瓷,体如蛋壳,照光欲透。"冯先铭先生这样归纳:永乐白瓷胎中高岭土用量增大,就会减少瓷器的变形。釉料淘洗十分精细,降低含铁量及其他有害物质,增加了白度、透光度,使釉面洁白细腻,温润似玉,体厚器物釉层如堆脂,给人以一种"甜"感,故称之"甜白"。

清代初期虽有不少甜白仿品,但难及其神韵。当然清代初期若是官窑仿永乐甜白者,同样是珍贵的。但区别在于,永乐甜白有釉层肥厚的滋润感,近光透视胎釉均可现肉红色。少量器物有开片,橘皮纹明显。底部稍厚,聚釉处往往呈水绿色。而仿品底部制作较薄,能透光,这是清代脱胎技术已臻成熟的缘故。仿品的暗花比永乐时期的清晰。迎光透视呈青色。康熙仿品的底部还有旋纹及黑疵等,这是鉴别真品与仿品的又一个特征。

历史背景或美学意义

永乐甜白之所以风行,是因为永乐皇帝对洁素莹然的白瓷十分钟爱。不仅如此,白瓷也为普通的老百姓所喜爱。从唐代的邢瓷始,经历了宋代的定瓷、元代的卵白釉,到了明代的永乐甜白,把白瓷推到了极为完美的境界,而成了上层阶级的特权颜色。这时候,白色体现的是一种生活习性、准则和美学倾向。白色的圣洁、纯净,可能是知识分子欲摆脱繁杂灰色的世俗生活而企盼另一种纯净的生活象征。永乐甜白让原本单一的色感变得丰满起来,体现了中国的瓷器美学已从形的体验上升到神的感受。永乐甜白胎质更细,釉面肥润,暗花隐约,色闪微青,在柔和的光照下,体现出的恬静冷美、超然物外的特有色感,是一个鉴赏者需要从美学角度慢慢品味的。





△白釉僧帽壶(明永乐)

29. 青花贵宣德

● 鉴赏要点

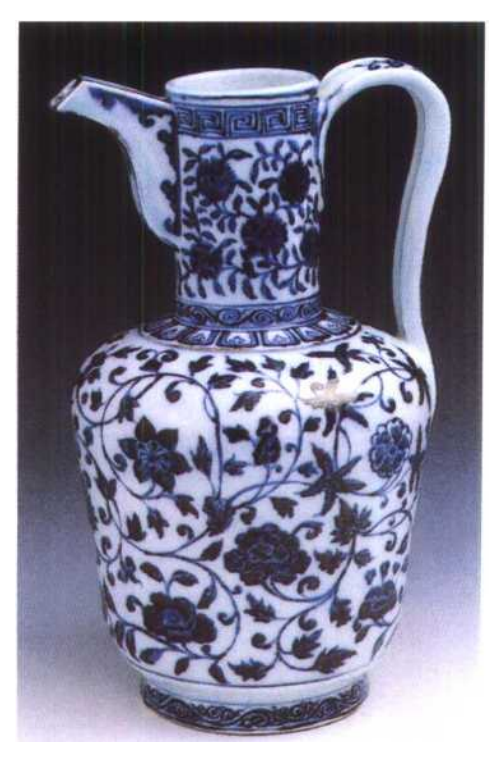
"青花之精，空前绝后。盖青花原料，由明初始采用外国贡品之苏泥勃青。洪武、永乐时，配用未当，故青花未精，至宣德时，始行成功，但原料用尽矣，故成化之后，虽有青花，但原料已非苏泥勃青矣，故青花以宣窑为最。"(赵汝珍《古玩指南》)

可见，论这时期的青花成就，过去的资料多有"青花贵宣德"的说法。宣德青花是青花瓷中最精美的，其胎质非常洁白，摸起来具有很好的纹理感和光滑感。宣德青花釉较厚，表面通常有轻微的凹凸。形成了"橘皮纹"，施釉肥厚，而使宣德青花发色较柔和，不发亮。又因为进口料含铁重，形成凹陷的黑蓝或银灰色斑点。除了用进口青料，有的青花器还用国产平等青料(又叫陂塘料)，有的进口料与国产料合用。后世宣德青花仿品众多，其中也不乏出色之作，但常常会露出仿造时的痕迹，比如故意点上铁锈斑，就形成了凸出的感觉。另外苏泥勃青料有晕散，会产生毛茸茸的"花边"，而仿品是故意点画，不免造作。

宣德时期官窑款式开始流行，款式常用楷书书写，"宣德款识遍器身"，写款部位在器底中心多一些，其次是在器口边(龙纹渣斗)、足内(高足杯)、壶嘴 (油灯)、肩上(净水器)等。

● 历史背景或美学意义

宣德皇帝(明宣宗，朱瞻基，1426~1435 在位)短短九年统治就生产了成千上万件精美瓷器，引起后世专家的怀疑，有人猜测，宣德之后三朝变更频仍，因而仍然部分地落了宣德款，宣德瓷器就多了起来，这样的推测不无道理。宣德器历来被认为气魄宏伟，色彩浓艳，其不凡成就彪炳于我国青花瓷之林中，而且青花纹样上形成自然的黑蓝或银灰色斑点(或俗称铁锈斑)，与浓艳的青蓝色交辉相映，幽靓冷美，独具风韵，是瓷器装饰美学中的特有亮点。



△青花缠枝花卉纹执壶(明宣德)

▷青花轮花纹双耳扁壶(明宣德)



30. 黑暗期青花瓷

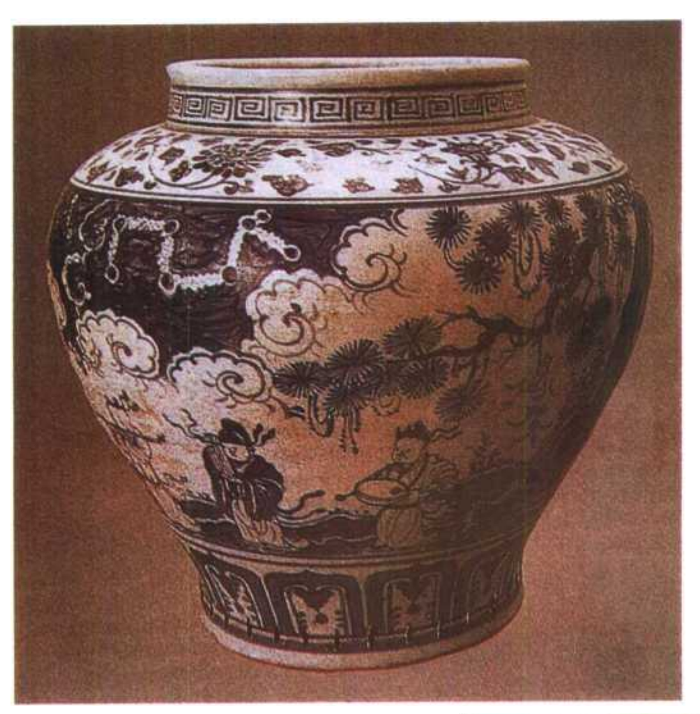
鉴赏要点

值得玩味的是,陶瓷收藏界至今还未发现明代正统、景泰、天顺这三朝带官窑款的瓷器,即使有几件带有天顺年号的碗、罐,也属粗糙之物,上不到官窑的台阶。宣德朝一结束,官窑生产应该落下“大明正统年制”款,但至今未发现这类款式。还有一种解释,那就是宣德朝结束了,窑工们仍然落了宣德款。西方有人见过“大明天顺年造”的官窑瓷器,是否本朝款,还有待证实。故宫博物院有一件“大明天顺年制”的青花小碗,是否属官窑器,疑点颇多,难能取得一致的共识。

据冯先铭先生考证,这三朝的民窑器有以下某些特征:青料除少数为浓艳的进口料外,大多用含铁量较低的国产料,但其中也有少数色泽偏于浓翠的。胎釉制作不精细,削足也不规整,底部多数无釉,跳刀痕常见。从元代开始的酱色假芒口在该时期时有发现。但是,由于不见这三朝的官窑款,因此无论官窑、民窑都缺乏断代的有说服力的依据。

历史背景或美学意义

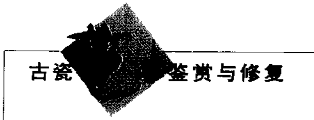
正统(英宗)、景泰(代宗)、天顺(英宗)三朝年限为1436~1464年。宣德结束之后,这三朝在中国瓷器生产史上几乎成了空白,因此称为“空白期”,又称“黑暗期”。宣德之后,长子英宗(朱祁镇)继位,时年九岁,母亲辅佐,统治了十三年,国号正统。这期间,以王振为首的太监集团掌权,朝中派系斗争剧烈,蒙古瓦剌部族乘势在1449年入侵,土木堡一战,生擒英宗。皇位由英宗之弟代宗(朱祁钰)继承,改国号为景泰,统治了七年。英宗被放回,重新夺取皇位,年号为天顺,统治了八年。这三朝遗存至今的瓷器很少,史籍记载也微乎其微。一直到1465年,宪宗(朱见深)继位,即成化皇帝,瓷器生产才又进入了辉煌阶段。



△青花八仙朝圣罐(明景泰)

▷青花缠枝牡丹纹盘螭龙纹瓶(明天顺)





31. 青花间装五色

● 鉴赏要点

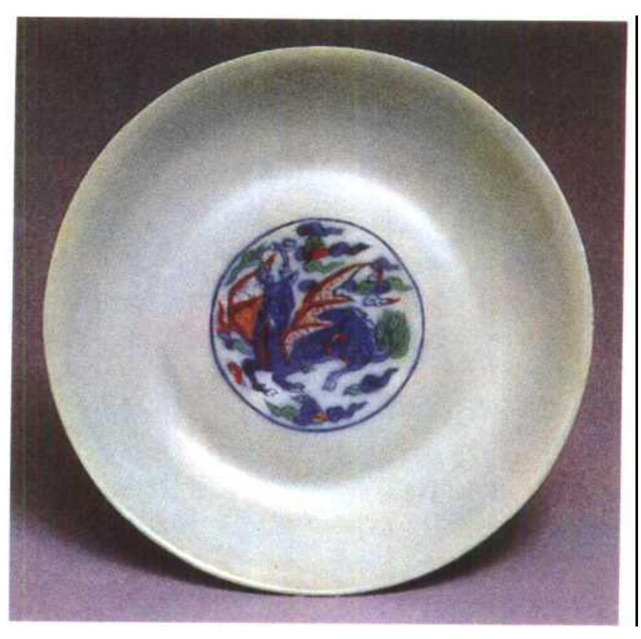
清代程哲《窑器说》道："成窑之草虫可口子母鸡缸杯，人物莲子酒盏，草虫小盏，其质细薄如纸；葡萄把杯，五色敞口匾肚齐箸小碟、香合、小罐，皆五彩者。成化茶贵于酒，彩贵于青，其最者斗鸡可口谓之鸡缸。"赵汝珍《古玩指南》说："成化窑以五彩为上，此时苏泥勃青已尽，乃用平等青，故青花不及永宣，然五彩以成化为精，其画样以草、虫、藻、瓜、茄、牡丹……所画之人物，多半笔意高古，纯似程梦阳之笔法。"

成化斗彩又称"青花间装五色"、"填彩"、"成窑五彩"等，釉下青花和釉上多种色彩争斗相拼，是成化朝为丰富彩瓷品种而作出的一大贡献。成化斗彩胎质细腻纯净，釉层温润。其釉色往往有两种，一是白中稍含青色，一是釉色为白。器身的釉和器底的釉一致成为成化官窑的重要特征。成化斗彩的六字楷款一般写得不规整。

● 历史背景或美学意义

彩瓷在成化时进入了一个黄金时期，有"彩瓷贵成化"之说，又相传成化帝的妃子特别钟情斗彩，钟情小器玩物，这也刺激了斗彩的生产。斗彩成为成化时期的绝唱。

成化斗彩以素雅的青花配以鲜丽的红、黄、绿、蓝、紫，其发色特殊(如色艳如血的红；娇嫩而闪微绿的鹅黄；闪微红的杏黄；透明的紫色；透明闪微黄的绿)，在莹润如脂的白釉衬映下，又加之胎体轻薄，造型轻秀，凸现俗雅联袂的艺术效果，这是后世的仿品难以企及的。成化斗彩早在明朝就是稀罕之物，文献记载："神宗(万历皇帝，朱翊钧)时尚食品，御前成杯一双已值钱十万"，而今成化斗彩的名贵更是受人仰慕。1999年4月，成化斗彩鸡缸杯以二千九百万港币的高价拍卖而引起世界收藏界的震惊。





△斗彩海兽纹盘正视图(明成化)
▷斗彩海兽纹盘底部图(明成化)
▽斗彩鸡缸杯(明成化)





32. 成化无大器

鉴赏要点

成化青花瓷早期仍然和宣德青花瓷类似，也用过进口料，色泽浓翠具有铁锈斑，青花着色用小笔触，有浓有淡，层次清晰。之后不用苏泥勃青，多用江西乐平的平等青料，发色清雅，浅淡柔和，没有永、宣时期的铁锈斑了，但也失去了宣德时的醇厚有力。成化时期改变了永、宣时期常用的小笔触着色法，而采用双勾线条，一笔涂抹的着色法，虽简洁明快，但失去了宣德青花那种富有层次的美感。成化瓷器较前两朝，大件明显减少，俱注重小、巧、轻，所以古玩界有“成化无大器”的说法。成化典型釉色有两种：一种偏青，一种洁白。器型以盘、碗较多，装饰出现了较规整的图案和花纹。器物底部有釉底与砂底，露胎无釉砂底有褐色斑点，称“米糊底”，以往少见。

图中一只宫碗，是景德镇官窑产品。口微撇，深腹。圈足内有“大明成化年制”青花双栏楷书款。通体以青花描绘花纹，口沿及足上各绘弦纹两周，下腹部绘双层尖莲瓣一周。此碗纹饰布局疏朗，简洁明快。所饰青花系选用国产的平等青料，故发色淡雅，透明而清晰。具有成化青花的典型特征。

成化与正德两朝都出现了仿宣德款的器物，这是较早出现的官仿官现象，成为后世大量仿制前朝器物的前奏。

历史背景或美学意义

明代从正统到正德期间，皇帝一般都不过问政事，宦官乘机窃夺权势，挟制内阁。成化时宦官汪直专权，十分横行，以致当时的民谣这样说：“只知有汪太监，不知有天子”。

青花发展到成化，对青料的提炼已相当成熟，钴料中含杂质较少。青花呈色清丽淡雅，是前朝所没有的。这时期的瓷品釉面细润，薄胎居多，常常不见旋纹，从各项技术看，是瓷器走向高度成熟的标志。古玩界有“明看成化，清看雍正”的说法。





△青花螭龙纹碗正视图(明成化)
▷青花螭龙纹碗底部图(明成化)
▽成化款青花碗(明成化)



33. 鸡油黄

● **鉴赏要点**

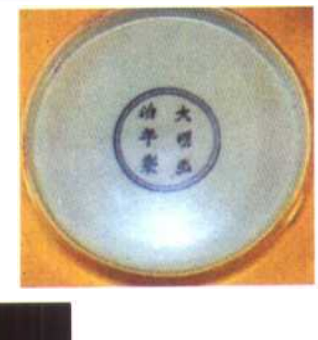
弘治前，宣德黄釉已经烧制得较为成功，而且也可能是最早烧制的黄釉瓷器。黄釉以氧化铁为呈色剂，在低温下烧造而成。宣德黄釉一般有两种施釉方式，或在素坯上直接施黄釉，或在已烧成的白釉器上施黄釉。宣德黄釉施釉厚，因而有橘皮状。器物胎质较厚，一般施釉到底。尽管宣德黄釉取得出色的成绩，但远远不及弘治黄釉。弘治黄色特别娇嫩，如鸡油色，故又有“鸡油黄”、“娇黄”之称。因制作工艺是用浇釉法烧成，又称“浇黄”。在制作过程中，弘治黄釉有自身的特征，如盘底和宣德一样都是下凹，而后世仿品却做成平底。弘治器底足较矮，清时仿品则较高。弘治器底足的白釉微微闪灰或闪青色，非常洁白的为后世仿品。清代还有将宣德白釉器加黄釉重烧，当做宣德黄釉。但这类仿品器底会留下复烧痕迹，同时用放大镜仔细查看被黄釉覆盖的白釉表面是否有使用过的痕迹。据冯先铭先生考证，弘治黄釉与后世仿品还有这样一个区别，那就是弘治黄釉六字款“治”字的“水”字旁明显低于“台”字。

● **历史背景或美学意义**

弘治皇帝即明孝宗朱祐樘，在位时间为1488~1505年。

瓷器发展到明中期，可以说已经到登峰造极的地步。唐代的青瓷，宋代的黑定，明代永乐、宣德的红釉，永乐的甜白，直到清澈晶莹，釉面纯净温润的弘治黄釉等，单色釉发展到最充分的阶段，几乎所有的色彩都作了尝试，且没有烧不成功的。单色釉历来难以烧成，因此单色釉的大关被攻克，预示着瓷器生产的最辉煌的阶段来临。特别是弘治黄釉与永乐甜白的烧制成功，极大地丰富了瓷器的美学语言，拓展了多层次的审美经验。当身心疲惫之时，捧起弘治黄、永乐白，视觉上会突地着了魔一般，赏心悦目，顿收俗念。





△黄釉盘正视图(明弘治)
▷黄釉盘底部图(明弘治)
▽黄地青花花果纹盘(明弘治)



34. 穆斯林青花

鉴赏要点

本文的标题为“穆斯林青花”，并不是说正德官窑青花瓷器俱是穆斯林题材，而是说阿拉伯文青花瓷是正德朝的一个独特现象。正德官窑上承成化、弘治，下启嘉靖、万历。正德瓷施釉较厚，因而显得釉色肥亮。釉色白中偏灰青，圈足底部往往施较亮的青釉，这是辨别是否正德青花瓷的重要特征。

除了缠枝花卉和花间行龙纹外，正德官窑图案更多地运用了阿拉伯文或波斯文作装饰，这些文字多数为吉祥语。带有阿拉伯文的器皿有罐、香筒、香炉、笔架、盆、盘、碗等。

正德青花料多用“石子青”。这种产于江西高安等地的青料于明代中期开始使用，石子青多色沉不亮。因此正德青花色泽青色柔丽，但往往偏灰。冯先铭先生这样描述：既不如永乐、宣德那样浓翠，也非成化的淡雅可比。着色均为双勾填色，一笔平涂，少有笔触痕，不留空白。这种呆板画法的形成主要原因是多用粗线，用大笔分水的浑染法的缘故。

正德瓷落款有个不同寻常的特点，除了回回瓷器，白地绿花等部分彩瓷较多的写六字款外，其他官窑款四字较多。而明代其他朝高质量的官窑器绝大部分是六字款。

历史背景或美学意义

正德皇帝(武宗，朱厚照 1506~1521 在位)执政时尚幼，宦官刘瑾专权乱政，飞扬跋扈。北京城内外都说有两个皇帝，一个是坐皇帝，一个是立皇帝，大臣的奏章要写双份，皇帝与刘瑾得双双过目。正德皇帝在宦官的引诱下，过着腐朽的生活。

伊斯兰教盛行是正德时期的一个社会现象。这个现象影响了瓷器生产的图案选择，如流行回文、八仙、仙人朝圣等图案。因此生产较多的回回器是这个时期的重要特征，也为鉴别赏玩提供了别有风味的异族情调。



△青花缠枝莲龙纹碗正视图(明正德)





△青花缠枝莲龙纹碗底部图(明正德)

◁青花阿拉伯纹罐(明正德)

35. 正德素三彩

鉴赏要点

素三彩在明朝多有烧制，如成化时的制品已经不错，但最有代表性的当推正德素三彩。清代程哲《窑器说》上说，正德“多黄地绿龙”，指的就是素三彩。素三彩是正德朝最值得流传的瓷器品种。所谓素三彩，是指除不用红色之外，其他颜色皆可使用，一般以黄、绿、蓝、紫为主，以区别富丽堂皇、喜气洋洋的五彩。素三彩之观赏效果历来有别于其他色釉瓷，其素雅、柔和、清爽的色调历来被推崇。素三彩的制作方式一般有两种：一种方法是在瓷坯上刻划出图案，高温素烧后，施上所需的色釉，然后剔出图案部分，再填所需色彩，低温第二次烧成；另一种方法是，在高温素烧后的素瓷坯上，直接用色彩涂描，省略了剔刻过程，然后再低温第二次烧成。

北京故宫博物院收藏的正德素三彩海水蟾纹洗，是一件难得的珍品。该器形口部内敛，平底，下承以三个如意头造型足。外壁刻划十六只跳跃的蟾蜍，绿色的海水，白色的浪花，画面简洁，寓意清新。口部与足部俱涂以紫彩，形式上仍旧有仿宋官窑紫口铁足的迹象。

- **历史背景或美学意义**

明代中期的瓷器从总的审美特征看，还是较倾向淡雅，不事张扬的一路。三彩瓷生产历史悠久，在唐代就已经取得举世闻名的成就。但到了后代，特别是明清，却对素三彩情有独钟，素三彩的淡雅清丽似乎更能被宫廷所接受，而色彩艳俗的瓷器则稍受冷落。

我们可以看到，瓷器生产的审美倾向与当时的文化背景是如出一辙的。比如明初上层官僚阶级所推崇的“台阁体”文风，文章的形式追求典雅工丽。这种文风与当时的瓷器艺术的釉色倾向似乎有某种暗合。



▷素三彩鸭薰（明成化）

▽正德款素三彩海水蟾纹洗（明正德）



36. 嘉靖“长生不老”

鉴赏要点

古代文献上对嘉靖瓷器的描述比较多见。程哲《窑器说》认为：“嘉窑料用回青，故浓翠红艳，多龙凤、梵书、鱼鸟花样，但画工精重不能比宣成窑。万历窑又次于嘉窑。今仿造只能依其款范，虽有青料，不逮于回青远矣。”

蓝浦《景德镇陶录》中说：“嘉靖中厂器。土善埴，质腻薄……色惟回青盛作，幽菁可爱，故嘉器青花亦著。”

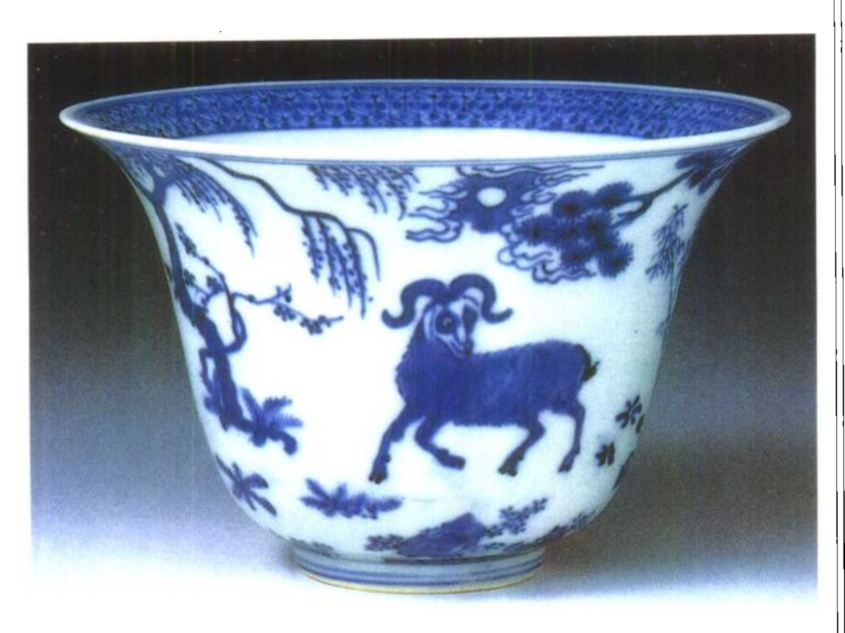
对明代青花最通常的分析是：宣青尚淡，嘉青尚浓。嘉靖青花之所以受人称赞，是因为当初对青料的提炼特别讲究。明代王宗沐《江西大志·陶书》上有详细记载了青花的提炼过程。

回青料配比得色泽靓丽，不见永乐、宣德时期的铁锈斑，嘉靖青花一反前朝的素雅淡和，以鲜亮，青中含紫之特色独步于明青花瓷的制作长廊中。嘉靖青花便是范例。嘉靖青花瓷产量之大，仅次于宣德。民窑青花瓷烧造最为出色的是“崔公窑”。

嘉靖青花器色泽浓翠。罐、瓶之类的大件接痕处明显。盘、碗等器圈足斜向内收敛，底心可能是烧制的原因下塌成了凹形。嘉靖胎釉为明代瓷釉中最厚，称为“亮青釉”，且器物口部常常涂酱黄釉，成为重要特征。

历史背景或美学意义

嘉靖朝时，忠臣受难，奸人当道，最出名的就是严嵩，在内阁呆了二十一年，以谄媚取得了明世宗的信任，出任内阁大学士首辅，当时的朝政一片昏暗。嘉靖帝信奉道教，崇尚黄老之道，祈求长生不老之术，并且不能容忍其他的宗教，因而就毁掉了在京城的全部佛教寺院，伊斯兰教也同样未能幸免。因此，嘉靖时伊斯兰教的瓷器基本停止了生产，而带有道家色彩的纹饰大量出现(当然，这并不等于说，以往没有这类题材)，诸如云鹤纹、松树、鹿、八仙纹等，象征着长生不老。



△青花松竹梅三羊图碗正视图（明嘉靖）

▷青花松竹梅三羊图碗底部图（明嘉靖）



37. 嘉靖五彩

鉴赏要点

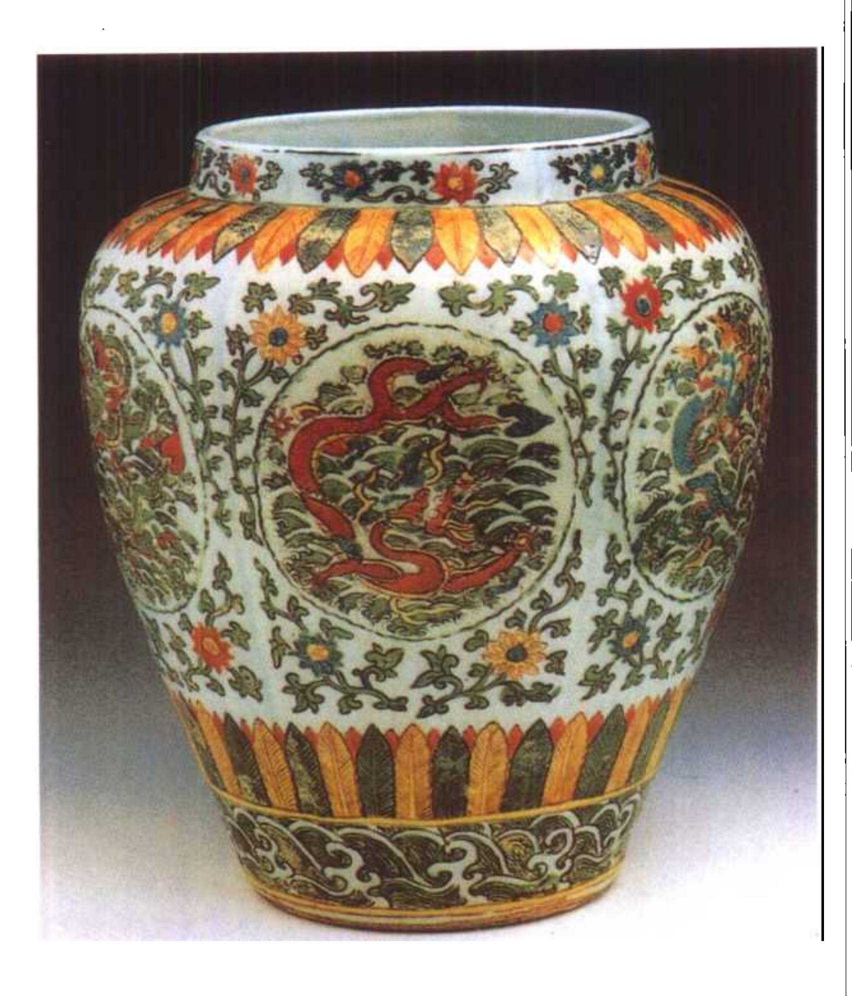
赵汝珍《古玩指南》说："嘉靖之初，变更御窑官制，且土质渐恶，故窑器颇呈衰象，且因红土断绝，祭红亦不能烧，遂专制力于青花及彩色锦地之器，故花纹之繁夥及精妙有明之著。"

明代五彩瓷的大发展时期是随后的万历年间，但其风格在嘉靖朝已经形成。嘉靖五彩属于彩瓷范畴，红、绿、黄三色是嘉靖彩瓷中最主要的色彩。黄色一向在民间禁烧，为帝王专用之色，因此民窑彩瓷以红、绿彩为主，可以用金彩，但不许用黄彩。官窑彩瓷则红、绿、黄、蓝、紫等色皆可使用。嘉靖五彩往往是红彩偏灰，没有鲜艳感，绿彩偏淡，缺乏翠绿的光泽感。有的色彩因时间长或出土会产生氧化腐蚀现象，如绿彩常常有氧化锈斑。有的还因铅分子(属活性元素)活跃的因素，通过侧视可发现蛤蜊光。除五彩外，还有青花五彩也成就不凡。青花五彩从广义上说属斗彩的范围，但这时期的青花五彩和斗彩工艺上是有区别的，因为青花是当做蓝彩来使用的。

历史背景或美学意义

嘉靖皇帝(世宗，朱厚熜，1522~1566 在位)是一个自私专横的暴君。他是武宗(即正德皇帝)的堂弟，因武宗无子才被大学士杨廷和等人推上了政治舞台。他一上台就要追赠其已故的父亲为"皇考"，这违背封建礼法的行为引起了宫廷持续多年的"大礼"之争。结果正直的大臣被关被杀，一些小人得到了提拔。

嘉靖、万历五彩，通常全器布满花纹，用笔洒脱粗放，以色彩饱和浓艳而称冠于历朝五彩瓷，其首次以华美艳丽的装饰登上了瓷器名品之林，令人耳目一新。唐长沙窑偶尔出现了一些彩绘现象，已经令人激动不已，而嘉靖五彩更以运用自如的姿态来随意描绘瓷上五彩，为后来的清代把瓷器的装饰推进至随心所欲的境界作出了成功的尝试。



△五彩团龙纹罐(明嘉靖)

38. 万历青花、青花五彩

鉴赏要点

万历青花与前几朝相比，水准略有下降，绘画也变得草率。之所以水平下降，可能是优质瓷土渐渐缺少的缘故。蓝浦在《景德镇陶录》中讲述隆庆、万历窑时，引用了唐氏《肆考》上的话："明瓷至隆万时，回青已绝，不及嘉窑青花……器质较前多逊；又以淫巧为务，其秘戏器一种殊非雅品……"但万历后期使用浙江青料，迅速提高了发色质量。通常的万历青花与前朝嘉靖的很难区分，但万历晚期开创淡描青花、铁线描和勾筋淡水点染的绘画技法，这不仅使万历青花能够有描述的部分，更重要的是丰富了青花瓷的观赏范围。

万历五彩是万历朝最负盛名的一种瓷器，比如五彩镂空云凤纹瓶就是杰出代表。全器纹饰一层又一层，似乎没有尽止。器腹九只凤鸟飞翔，四周以八宝花衬托，在颈部的锦地上，两个圆形开光内以青花篆书书写的"寿"字。整件作品装饰手法集彩绘、浮雕、镂雕于一体，纹饰满密，色彩艳丽，集合大富大贵之气，似乎也暗示着明朝政权的回光返照，是一种艳华之极的产物。

历史背景或美学意义

万历时期(明神宗，朱翊钧，1573~1619 在位)，前朝大臣张居正出任内阁大学士首辅，进行了一系列的改革，有利于社会稳定和经济发展。张居正去世后，万历皇帝发动全国性的"倒张"运动，政治变得腐败起来。且这时期内争外患，大明政权衰弱的症状已渐渐显露。万历之后不过二十多年，明朝就灭亡了。万历在明代皇帝中执政时间最长。尽管其政治腐败，但景德镇的制瓷业却大有发展，官窑生产量大，尤其是青花五彩成就最高。万历时期的民窑生产量不仅大，且质量也高，外销频繁，似乎改变了官窑一统天下的状况。



△青花五彩莲龙纹镂空盖盒(明万历)

39. 石湾雨淋墙

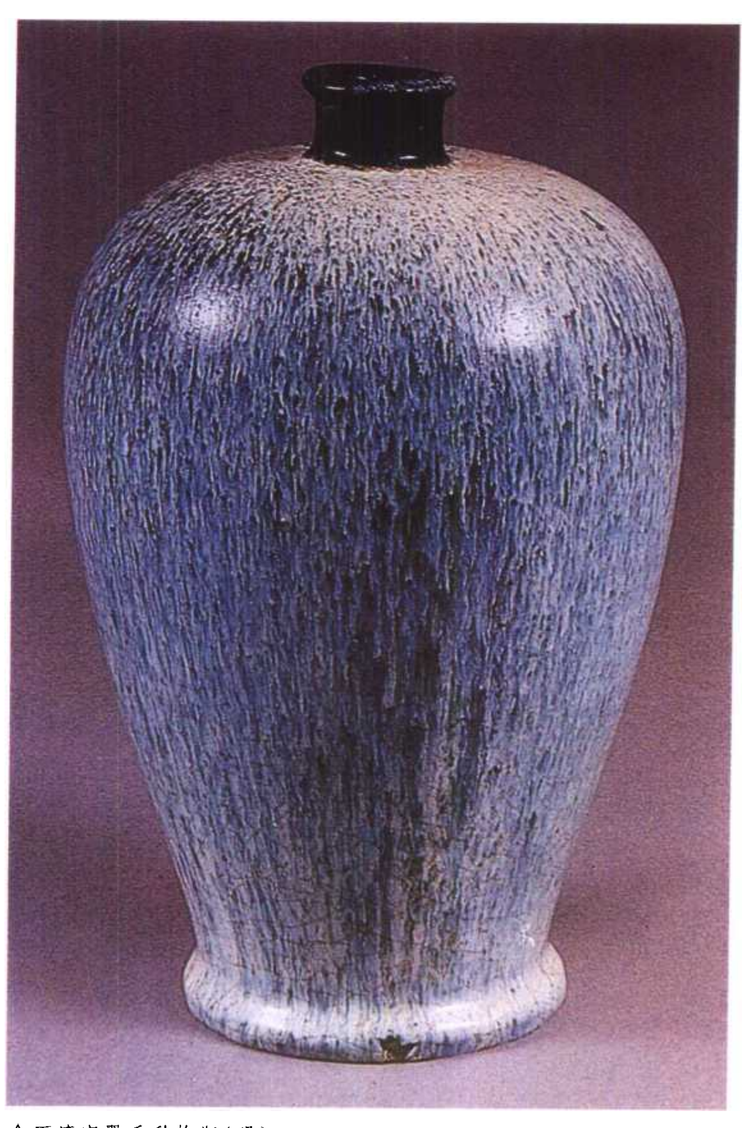
鉴赏要点

石湾窑器胎体厚重是一大特点，且釉层厚、光泽好。常见的有仿钧釉的蓝色、玫瑰紫，又以翠毛釉最杰出。许之衡的《饮流斋说瓷》说："广窑的胎质粗而色褐(指灰色)，所制器多作天蓝色，惟不甚匀耳，釉厚之处或作靛蓝，釉薄之处或作灰蓝，无釉处所呈之色，或如黄酱，或如麻酱，大致仿'均'(通钧)，而无红斑与蟹爪纹，则与'均'异也。"石湾陶塑人物烧制于清中期，成就不凡，为藏家所喜闻乐见。这类人物釉面肥厚，衣衫主要以哥釉、官釉、红釉作为装饰。脸部等皮肤部分一般露胎，多呈赭黑、赭红，也有土黄色，造型上追求夸张与变形的效果，因而极为传神。石湾窑制品还有一大特点，就是落款者居多，且落款的器物往往更精美一些。款式在明晚期开始多了起来，一般为制作者和店号印章，如晚明的"祖唐居"(仿品极多)、清康熙时的"两来正记"、"文如璧"，清后期的"黄炳"、"霍来"等。

历史背景或美学意义

广东佛山的石湾窑，又称"广窑"，创烧于宋，盛于明，极盛于清。因善于仿钧，故称"广钧"，因胎土为陶，又称"泥钧"。至于广窑与钧窑的主要区别，有专家作了这样形象的描述："钧窑以紫胜，广窑以蓝胜。"

石湾仿钧，仿中有创，窑变釉往往有两层，即底釉和面釉，以一种俗称"雨淋墙"的最有特色。它不同于宋、元钧，窑变色一大块，较为呆板，仅仅作为装饰性。"雨淋墙"是一种蓝釉自上而下自然流淌成葱翠色，似雨点状，或大雨瓢泼的情景，十分生动。刘子芬在《竹园陶说》中这样描述："明时曾出良工，仿制宋钧红、蓝窑变各色，而以蓝釉中映露紫彩者为最浓丽，粤人呼为翠毛蓝，以其色甚似翠羽也。"这类"雨淋墙"的渲染效果很有感染力，窑变的审美价值并不低于钧釉窑变。



△石湾窑翠毛釉梅瓶(明)

40. 鹅绒白,猪油白,少女白

鉴赏要点

明代德化白瓷与其他窑口的白瓷不一样,特别是有别于略含青色的景德镇白瓷,而形成自己独特的白。这是因为此类白瓷胎骨含铁量低,含钾量高,高温烧成后色泽似乳白,如脂如玉,且在不同的光线下能产生不同的色泽,其色呈乳白,就称之“猪油白”、“象牙白”。明德化白瓷很受欧洲人欢迎,法国人又称之“鹅绒白”、“中国白”。有的色泽微含肉红色,仿佛少女洁白又微闪红晕的脸,而又称之为“少女白”。

一般认为,明朝初期的德化白瓷以肉红色为主,中期白瓷多呈现奶油黄色,末期白瓷奶油白色较多,而清朝初期的白瓷微微闪青。德化白瓷器型以祭祀供器居多,其中香炉十分常见,还有杯、尊、鼎,以及仿玉、仿青铜礼器等。除供器外,还有一大类,就是瓷雕,最多见的是各种佛像。当时的制瓷名家有何朝宗、张素山、林朝景等。

历史背景或美学意义

德化窑是宋、元时期,特别是明代的著名窑场,窑址在今福建德化。宋代以烧制白瓷和青白瓷为主。明代烧制的白瓷名闻遐迩,是白瓷产品的佼佼者。从唐代的邢瓷,宋代的定瓷,元代的国俗尚白而产生的卵白釉,明代永乐甜白把白色的审美层次推到了极端而成为特权阶层赏玩的色釉瓷,到了德化白瓷似乎又回归了民间倾向。国人一直是喜爱白色,从“殷人尚白”始,似乎就定下了基调,德化白瓷的民间倾向又是一个明证。德化白瓷可以包罗一切,其上到佛像供器及尊、鼎等陈设器,下到黎民百姓的日用器。从历来瓷器生产的色调看,人们钟情的青色和白色,表达了中国人独特的审美倾向,根源于取法自然,回归自然。这种审美倾向符合“天人合一”的农耕社会的华人文化心态。取法自然这条文化主脉影响了各种审美活动的轨迹。



△德化窑白釉"何朝宗"款观音像(明)

41. 过渡期瓷器

鉴赏要点

过渡期通常是指从明末的天启、崇祯,到清初的顺治、康熙早期这一历史时期。这一时期所遗留下来的瓷器,以青花居多。青花瓷器的装饰技法大多采用分水法,因而使得青花呈色丰富,且浓淡变化无常,与文人水墨画有相似之处。不少瓷器习惯在边缘上涂以褐色线条。瓷器圈足普遍矮于以往,圈足渐渐有削直的倾向。造型又受欧洲的影响,出现了一些圆筒形瓶和仿银器造型的瓶。顺治时期的"象腿瓶"、"将军罐"是这一时期较精美的瓷器。这时期的瓷器有显著的特征:胎釉制作较粗。釉呈青灰色。底部跳刀痕显著。通常粘有填砂。有的烧裂痕明显。还有指捺水印纹。崇祯至清顺治出现了隶书题写的款。

历史背景或美学意义

万历朝中晚期已经隐伏着危机,国家政权开始摇摇欲坠。万历之后的泰昌(光宗朱常洛,只统治一年)、天启(熹宗朱由校,统治七年)及最后的崇祯(思宗朱由检,统治十七年,都在战乱中渡过,最后在北京自杀),政权都不稳定,同时不断受到满人的威胁。满人自1616年建立了后金政权后日益强大,1636年改国号为清,1644年入关。明早期占统治地位的宫廷风格的院体绘画在这一时期渐渐萎缩,代之以和宫廷风格截然相反的文人绘画。这可能是由于明朝中期吴门画派异军突起,文人绘画、即兴小品成了时尚。这种轻松随意的风格,寥寥数笔乃显现在野文人的性情,同时又迎合了世俗趣味。从现存的资料看,无论是官窑还是民窑,都烙下了明末清初画家朱耷等人绘画风格的痕迹。这一局面一直延续到康熙时期。由于清初政权甫定,政治还是较为宽松。比如文人学者,出入进退颇为自由,学者研学并非一统,不同学说驰骋各已,这种文化氛围,自然也影响了瓷业生产。



△青花山水图瓶(清顺治)

清

42. 康青墨分五色

● **鉴赏要点**

《陶雅》："雍、乾两朝之青花，盖远不逮康窑，然则青花一类，康青虽不及明青之浓美者，亦可以独步本朝矣。" 许之衡在《饮流斋说瓷》中说："硬彩，青花，均以康熙为极轨。"

康熙青花胎质洁白，质地细腻，所罩之釉的色调呈浅蓝色或淡青色。起初的青花瓷釉层薄，一些盘和瓶的底部施釉差不多呈干枯状态，但较薄的玻璃釉则形成了一个明亮的白色背景，把青花衬托得色真鲜美。到了中期，最好的青花瓷呈色为一种明亮的纯蓝色，鲜艳浓翠，成为康熙最为出名的青花色。这时期出现了一些用象征手法和纹章图案来代替书写的款识，成了一个时代特征，如常见的有玉兔子、半月形、灵芝、乔叶、梅花，虽然大部分是民窑，但相当部分质量高。

青花彩色中留有手指印的纹样，这是康熙青花鉴定的一个特征。在纹饰上，盛行冰梅纹，山水画习惯用"斧劈皴"技法。

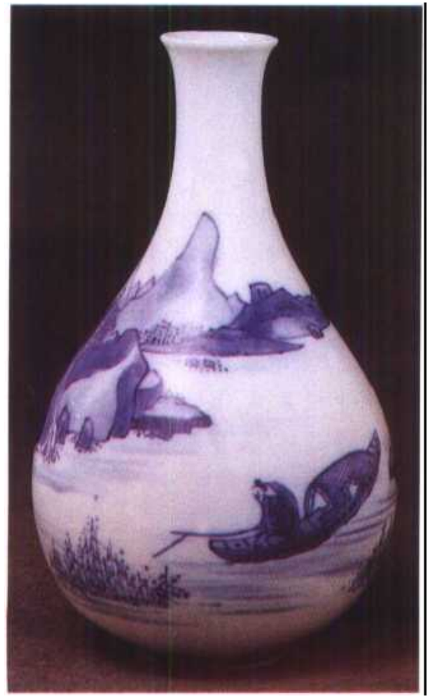
● **历史背景或美学意义**

清军入关，定都北京，第一个皇帝是清世祖爱新觉罗·福临，即顺治皇帝，在位十七年(1644~1661)。接着清圣祖爱新觉罗·玄烨，即康熙皇帝，在位六十年(1662~1722)。康熙以后的一百多年，政治较为清明，特别是康熙十九年御窑厂大规模烧造作为发端，瓷器艺术高度发展。康熙青花是继明永乐、宣德青花，成化、嘉靖青花之后又一个青花瓷的辉煌时期，把瓷器艺术推向了更为成熟的阶段。康熙青花青分五色，使山山水水都可以显出层次来，这自然是受国画影响。国画历来有墨分五色之说，仅仅以含水多少，就可描绘出层次丰富，具有立体感的山水人物。国画这种技法运用到瓷器上来，康熙青花功不可没。也许正因为有如此特点，康熙青花才得以"独步本朝"。



△青花耕织图碗(清康熙)

▽嘉靖款青花山水人物胆式瓶正视图(清康熙)



▽嘉靖款青花山水人物胆式瓶底部图(清康熙)



43. 素三彩，去尽艳俗

● 鉴赏要点

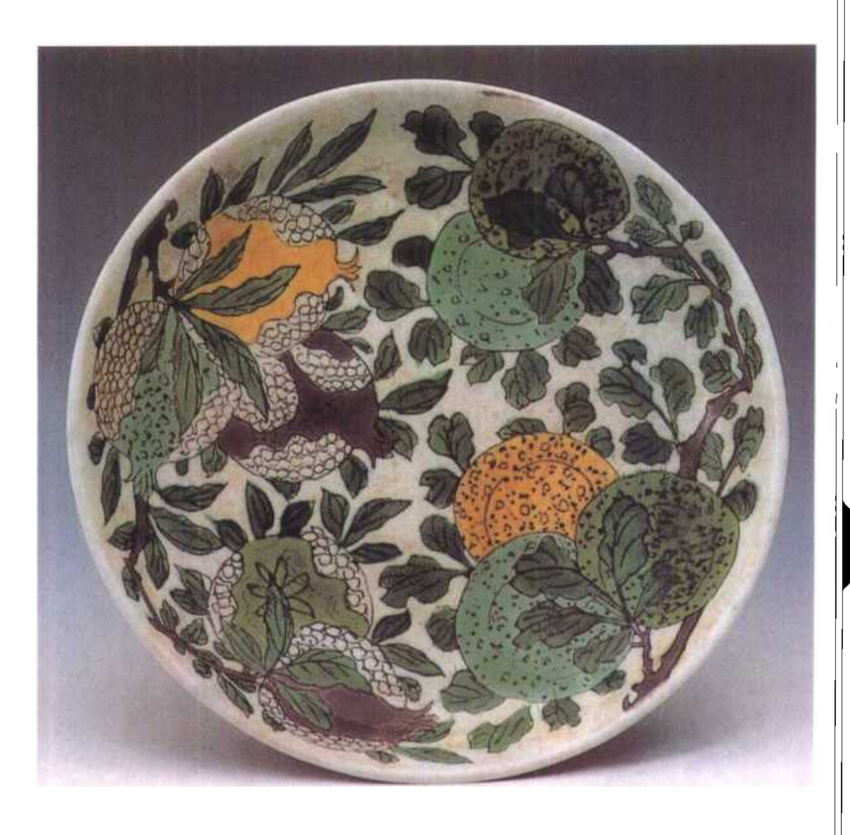
康熙素三彩是在明中期素三彩的基础上发展而来的。素三彩因不用红色，故冠名以“素”。工艺上有多种类型，或直接在素胎上刻划花纹，施白釉高温入烧，然后在白釉上施彩作画，再低温烧成。或在素胎上刻划纹饰后经高温烧成素瓷，然后施绘各种彩釉，再低温烧成。或直接在素胎上施褐黄釉彩，烧成后形成自然流淌的虎皮斑素三彩。康熙素三彩中，白地暗花素三彩较为精致，暗龙果盘、花碟、碗较为珍贵，素地三彩大瓶、墨地素三彩最为名贵。素地三彩大瓶有黑、黄、绿、紫四种，多四面开光彩绘花鸟。在后世素三彩仿品中，墨地素三彩最为多见。

总体说，康熙瓷器的造型古拙，凝重，质朴。康熙瓷土精细，瓷质坚密，有“糯米汁”、“似玉”的美称。大器和一般琢器均采用分段衔接。康熙瓷器釉料精细，釉面细腻平滑。素三彩画意轻松酣畅，生气勃勃。

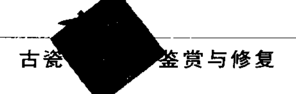
● 历史背景或美学意义

康熙初，景德镇瓷业发展缓慢，康熙十三年又逢三藩之乱，影响了官窑生产。康熙十九年后，朝廷派官员去景德镇督造。一般称这个阶段的康熙官窑为“臧窑”(主要由臧应选督烧)，但也有的专家认为，这一时期贡献最大的是刘源，可称“刘窑”。

康熙素三彩以淡雅宁谧、不事张扬为藏家所喜爱。一些大户人家，厅堂里置有凝重的红木家具，然后摆上一两件素三彩花瓶，顿感赏心悦目，使整个厅堂生气盎然，雅趣凸现。晚明的官窑器崇尚艳俗，而康熙素三彩施黄、绿、紫、蓝色，间露白地相佐，透出一种风韵不凡的情调，是后世仿品无法模仿的。而仿品大多有一种干燥的感觉，着色粗糙，有的过分追求精致。康熙素三彩因存世少，弥足珍贵，其中有极少量的器物加了红彩，反过来又显示出了价值，所以收藏界说：三彩加红，价值连城。



△素三彩花果纹盘(清康熙)



44. 康彩恢奇

● **鉴赏要点**

许之衡在《饮流斋说瓷》中认为所有的硬彩(指五彩),唯有康熙朝成就最高。康熙五彩与以往不同的是用上了釉上蓝彩,因而五彩瓷不再使用釉下青花,用色比前朝大大丰富了。不仅如此,康熙五彩还大胆地运用了黑彩,使五彩显得更为硬朗厚实,浓艳亮丽,因此俗称“硬彩”。康熙五彩官窑少,大多是民窑。民窑器图案丰富多彩,这自然是因为民窑能充分发挥创造的积极性,不拘一格。康熙五彩以三国故事题材为多,这种“刀、马、人”的战争场面图案深受人们欢迎,也为上层阶级所钟爱。

康熙五彩仿品多,这给鉴定带来了困难。冯先铭先生归纳了几点辨伪方法。盘、碗、瓶、罐之类的器底一般能见到明显的旋纹痕及黑疵。少数官窑器圈足圆浑润滑外,大多数民窑器的圈足边呈尖状,且有斑块残缺的现象。画面彩料周围有一圈“蛤蜊光”,尤以蓝彩周围为甚。人物画模仿明末画家陈老莲的风格(陈洪绶,字章侯,号老莲,擅画人物,晚年作品造型夸张,面目画得怪异)。人物脸部端正者为后世仿品,脸部一般不填色,只勾轮廓线。瓶、罐之类的底足,往往有二层台的硬折角,其折角凡圆浑者,多属后仿。康熙五彩绘画风格多模仿名家,如人物取法陈老莲,山水取法王石谷,花鸟颇类华嵒、高凤翰。

● **历史背景或美学意义**

康熙五彩从技法、制作工艺论,要远远精于前朝。而且一变嘉靖、万历五彩的华丽艳美,浓重对比强烈,更注重色彩的和谐统一。用笔上改变了原来呆板的平涂方式,而用晕染皴擦的技法,体现了绘画的立体效果。康熙五彩后人评价为“康彩恢奇”。相当部分的五彩瓷构图严谨,没有了明末时期的过分随意、粗糙,不讲章法,成了一幅幅精美的工笔画,是瓷器艺术与绘画艺术最完美的结合。



△康熙款五彩花鸟盘(清康熙)

▽"问心斋"款五彩水浒传人物盘(清康熙)



45. 郎窑牛血红

● 鉴赏要点

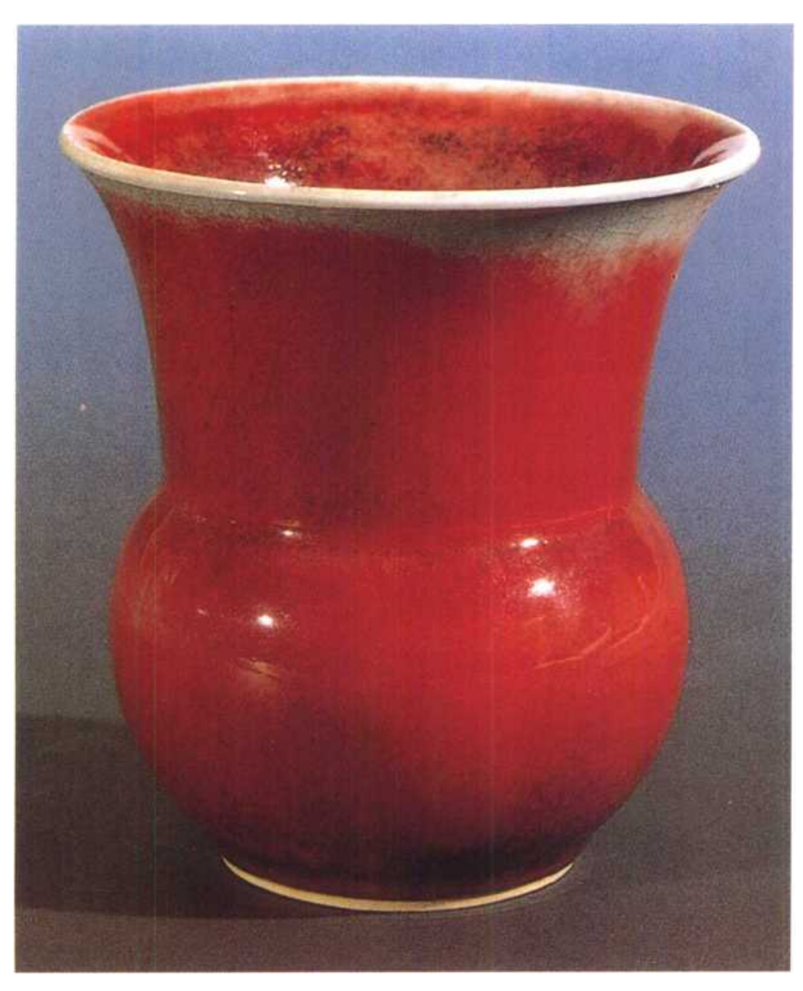
赵汝珍的《古玩指南》提及“江西巡抚郎廷极所造之器模，仿成化、宣德均极酷肖，世人称之为‘郎窑’，可与宣窑之祭红争美。”清人许谨斋作诗赞曰：“宣成陶器夸前朝……还来杰出推郎窑……”康熙红釉，其实就是郎廷极主持下仿烧明宣德宝石红的红釉器，仿造出色，故称“郎窑红”。郎窑红色泽深沉鲜艳，因像初凝的牛血，故又称“牛血红”。康熙红釉主要有两种：豇豆红、郎窑红。前者淡雅清新，后者浓艳凝重，是明宣德之后，曾一度停烧，到了康熙又重新烧制出的佳器。

以下特征是鉴定郎窑红的主要方法，即脱口、垂足、郎不流。脱口，即口沿处红釉下垂，出现白带，俗称“灯草边”。这个技术在永乐、宣德时期就已经掌握。永、宣时期的脱口现象，更为透明一些，红釉颜色通常更深暗一些。郎不流，指器皿旋削讲究，以保证流釉不过足。同样，永乐、宣德时期红釉也是“郎不流”，只是，永乐、宣德红釉底足截釉整齐，做工较难。米汤底和苹果底，即郎窑红器底部釉色白中带黄如米汤之颜色，称米汤底；还有一种郎窑红器底部釉色呈浅绿色，称苹果底。郎窑红底部无款，有色，这又是一个特征。

● 历史背景或美学意义

郎窑是指康熙四十四年至五十一年，江西巡抚郎廷极督造的官窑产品，他在兼任景德镇陶务时，专门仿造古瓷，成就之高已超过明代诸窑，特别是仿宣德、成化瓷器成就最高。

康熙郎窑红传世品极少，历来被视为名贵之器。郎窑红把红色烧到既有糯米质感，又有强烈的玻璃质感，是难上加难的。虽然永乐、宣德时期的红釉也能烧出肥厚感，但总不及郎窑红那么有魅力。清晚期出现大量仿品，相当部分是白色器底，且有流釉现象，总的感觉是苍白乏力。



△郎窑红釉尊(清康熙)

46. 吹红，美人醉

● **鉴赏要点**

“美人醉为豇豆红之淡粉色者，苹果绿亦豇豆红之窑变，三者本为一类。红釉入窑，随火力而变化，色纯无稍变，露如豇豆之红润者为豇豆红，于红釉中喷散绿雾或苔衣成片者为苹果绿，白如肌肤，红如酒晕，容光艳冶，若醉后美人之颜色者为美人醉，此类之釉始于嘉靖，盛于康雍，即所谓矾红色者……但有串烟之病，或失之灰白，则不足取矣。”以上见刘子芬《竹园陶说》。美人醉，即为豇豆红，又称娃娃脸、桃花片。因淡粉红色，犹如红豇豆而得名，其色浅红娇艳，如娃娃红脸，三月桃花之色，美女微醉。因豇豆红特别难烧，故几乎不见硕大的器物。

豇豆红主要为文房用具，有笔洗、柳叶瓶、菊瓣瓶、太白尊、马蹄尊。一般为器内白釉，器外红釉。制作过程为，用铜红料多次吹釉，即吹红，再高温烧制。因吹釉，自然层次不同。

● **历史背景或美学意义**

在唐代时，长沙窑偶尔出现了一团或一线红色，就被认为是人类伟大的发现之一。于是带有红釉的长沙窑价值连城，成了建立其特殊地位的重要依据。后来的元代釉里红，一直到明代永乐、宣德时期，全色红釉瓷诞生，成了瓷器史上划时代的大事件。红釉瓷发展到清代，其技术登峰造极，单单一个红色，能烧出这么丰富的色感来，只能用“巧夺天工”来形容。

红色的主要种类有：祭红、宝石红、朱红、豇豆红、美人脸、杨妃色等近三十种。苹果绿为豇豆红的窑变颜色，其釉面绿苔散点成片，其间泛现红晕，似乎新鲜苹果的色泽。苹果绿的最初产生其实是豇豆红的一种失败之作，形成原因是器物在窑内最后阶段被氧化了，铜变成氧化铜，使釉色局部变绿或全部变绿。虽然苹果绿是窑病所致，但“满身苔点泛于桃花春浪间”的奇趣却成了难得的珍品。



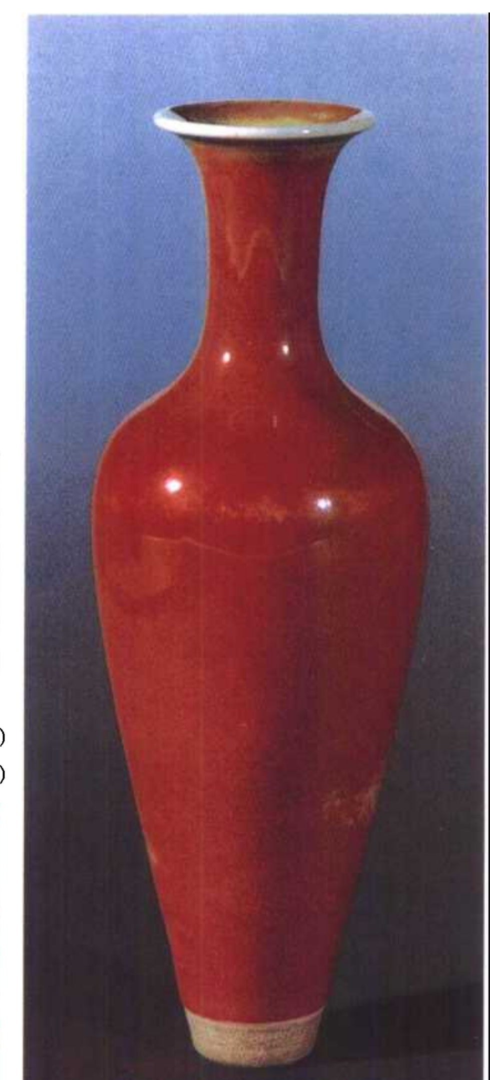
▽豇豆红太白尊(清康熙)



▷豇豆红釉瓶正视图(清康熙)

▽豇豆红釉瓶底部图(清康熙)





47. 吹青，雪花飞

● **鉴赏要点**

蓝浦《景德镇陶录》论述康熙臧(应选)窑："土埴腻，质莹薄，诸色兼备……其浇黄、浇紫、浇绿、吹红、吹青者亦美"。这吹青即指洒蓝。吹青是工艺状，洒蓝是描述状。赵汝珍《古玩指南》中描述："洒蓝系先上一层白釉，再上一层蓝釉，复上一曾薄釉，最后加绘以金彩云龙，奕奕如生……"据《南窑笔记》上记载，大部分色釉瓷俱是通过喷喷法。

赵汝珍还描述了康熙蓝釉："康熙初年之蓝料，釉透脱如玻璃，其色与深蓝宝石略同。及末年，又发明一种磁料蓝釉，其色犹将蓝色加于粉内，以油调和而成者，故其釉细而且润。若夫仿造者之玻璃蓝，其釉既薄，其色亦淡，近视之则蓝，远视之则灰，而黑与真者迥不同矣。且仿造之蓝，粗而糠，釉中多有空泡。"后仿宣德蓝釉，橘皮纹及气泡过于均匀，细小密集，宣德蓝釉橘皮纹聚集大小不一，气泡有疏有密。洒蓝有许多描金器，如开光描金，但时间一久，容易脱落，图案文字模糊难辨。到了清代晚期，洒蓝技术似乎完全被窑工掌握，因此容易烧制，就出现了大量仿品。有的在已经脱落的洒蓝描金器上重新描金，有的在蓝釉的器物上描金，以充康熙蓝釉描金器。

● **历史背景或美学意义**

古代的蓝釉往往是低温烧成，比如战国时期的陶胎琉璃珠和唐代的蓝釉器。到了元代，蓝釉烧制已经较为成功，特别是高温蓝釉的烧制成功(高温蓝釉较为难烧)，确立了元代蓝釉的特殊地位，为明、清两代蓝釉的高度发展作出了贡献。以钴为着色剂的高温蓝釉，是仿明宣德洒蓝的品种。这种喷吹法工艺，容易在浅蓝色地上呈现深色点子，水迹一干，如洒落的水点，故称洒蓝；又一点点像鱼子状，故称鱼子蓝；水点成雪花飞舞状，故称雪花蓝。康熙蓝釉器已把所有色感都充分体现出来。



△成化款钴蓝地白龙纹碗(清康熙)

▷洒蓝描金鱼纹棒槌瓶(清康熙)



48. 斗彩

● 鉴赏要点

清三代斗彩相当部分是追仿明成化等时期的官窑器，在制作上自然更为精美工整。康熙斗彩以官窑小件器为多见。最突出的有两种器物，即十二月杯。另一种则是仿成化的鸡缸杯。在装饰上，康熙斗彩有创新的一面，运用斗彩纹饰来装饰画面，如斗彩边饰、斗彩局部纹饰。康熙时期仿成化器较少，因此更显得名贵，且仿器多数落“大明成化年制”或“成化年制”款。

雍正斗彩也以两部分为主，一部分是仿成化斗彩，有鸡缸杯、天字罐等；另一部分为当时流行的造型，如盘、碟、杯、碗、花盆、盖碗等。雍正斗彩在彩绘上创造了一种新方法，即在青花线内填粉彩。各色粉彩准确地填在有限的框内，起到渲染与烘托的作用，突破了明代平涂彩料的局限，使纹饰更具装饰性。

乾隆斗彩与雍正斗彩基本相似。不同的是，有不少器物是为宫廷寿庆典礼特别烧制的，故寿字盘、碗之类较多。还有不少是完全仿明和康熙时期的制品。乾隆斗彩常常加饰金彩、粉彩、洋红，《南窑笔记》说：“今仿造者，增入洋色尤为鲜艳。”

● 历史背景或美学意义

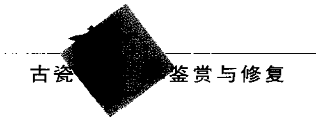
清乾隆年间的《南窑笔记》说：“成、正、嘉、万俱有斗彩、五彩、填彩三种。先于坯上用青料画花鸟半体，复入彩料凑其全体，名曰斗彩。”此是目前发现最早的有关斗彩的记载。乾隆以前青花与釉上多种色彩合绘的器物都属五彩一类，乾隆以后介绍瓷艺的学术著作俱受《南窑笔记》影响，才出现了斗彩的称呼。清三代的瓷器不仅能把所有的色彩轻松地烧到瓷器上，而且使色与色之间组合得很特别，拼斗起来。这样每一种色彩就成了有生命力的象征，色彩之间建立了鲜活的关系，显现视觉一新的审美感受。不仅如此，斗彩还能把各种色感调动起来，让色彩本身说话，这种感受可以说是出神入化了。





△斗彩鱼藻纹罐正视图(清康熙)

▷斗彩鱼藻纹罐底部图(清康熙)



49. 粉彩

鉴赏要点

《陶雅》说："软彩者，粉彩也；彩之有粉者，红为淡红，绿为淡绿，故曰软也。"粉彩名贵，是因为工艺复杂。绘画原料是在含铅粉的玻璃白(含"砷"元素)中加呈色金属而制成。在工艺上可能受珐琅彩影响，粉彩绘画原料制成后，在素胎上作画，画完第二次入窑低温烧成。康熙粉彩是初创阶段，工艺不精，往往与五彩同施在一器之上。由于粉彩工艺来自五彩技法，故康熙粉彩有平涂技法的痕迹。

粉彩发展到雍正时期，工艺复杂，技艺精熟，改变了康熙时的单线平涂法，而采用渲染法，如在图案轮廓内先填上一层玻璃白，由于它并不透明，须空出图案轮廓的笔痕，再填色渲染。雍正粉彩胎薄精细，瓷质洁白，用纯净的透明釉在烧成的白瓷上彩绘，用没骨画法绘出物体的浓淡相间，明暗阴阳。绘画题材常见的有花鸟、山水、人物，以花卉粉彩最赏心悦目，给人一种树叶纷披、花朵摇曳、娜婀多姿的美感，突出表现了淡雅柔丽的粉彩风格。这种风格便是雍正粉彩的典型特征。乾隆粉彩更是大量烧制，官窑、民窑都有，品种大大多于雍正时期。其风格承袭了雍正，又有很大的发展。其图案装饰，繁密丰富。乾隆粉彩大胆吸收了油画的技法和题材，新鲜的题材有圣经故事、西洋美女、西洋风景、天使等。

历史背景或美学意义

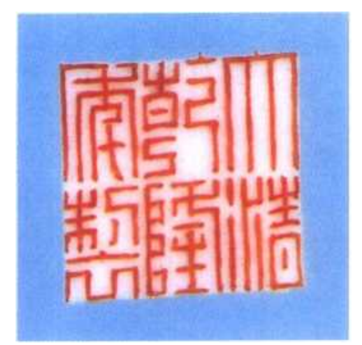
粉彩这种粉嘟嘟的画面透出了一种柔和鲜丽的美感，故又称软彩。软彩是与康熙五彩(又称硬彩)相对应的。这种硬彩与软彩相结合的陶瓷艺术，在审美上体现了一种重轻和谐的愉悦。同时粉彩改变了五彩所用的传统彩料，原来红色是用铁为呈色剂，粉彩则用"洋红"色，如以黄金为呈色剂的胭脂红，含有这种胭脂色的粉彩更显现出富丽堂皇的气息。

▷粉彩人物图笔筒正视图（清雍正）
▽粉彩人物图笔筒底部图（清雍正）









△粉彩八仙图瓶底部款（清乾隆）
◁粉彩八仙图瓶正视图（清乾隆）

50. 珐琅彩

● 鉴赏要点

康熙时期的珐琅彩瓷胎子比雍正、乾隆时期厚重，因专仿铜胎珐琅而多用黄、蓝、紫色。工艺方法为用油施彩，而传统彩瓷用的是胶水或清水。康熙珐琅彩产量低，成本高，故传世品极少。雍正珐琅彩比康熙瓷更有发展，除各种色地彩瓷外，多在白瓷上作画，改变了康熙瓷有花无鸟的单纯图案，而以花卉翎毛较多，山水次之，人物最少，同时往往配以与画中景物相应的诗句。这成了雍正珐琅彩的一大特点。雍正珐琅彩与其他彩瓷一样，把中国画全方位移植到瓷器装饰上，因此这时期的珐琅彩瓷有不少书、画、诗的画面。乾隆前期珐琅彩瓷继续烧制，中期以后乾隆帝的兴趣转向景泰蓝器，瓷胎画珐琅器生产渐渐萎缩。乾隆珐琅瓷与粉彩瓷盛行轧道工艺，制作方法为先刻画花纹，再上色。

● 历史背景或美学意义

珐琅彩瓷制作始于康熙，成熟于雍正和乾隆时期。材料质地，装饰图案极为讲究。画稿一般要经皇帝亲自过目，并指定画家与书法家绘画落款。由于皇帝的看重，这种由内廷造办处直接主持制作的宫廷御用器物极为名贵。

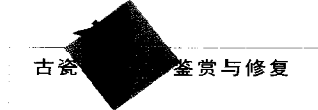
珐琅彩又称瓷胎画珐琅，这是受铜胎画珐琅(即景泰蓝)的启示而将其画法移植到瓷器上的产物。彩绘原料为进口的西洋珐琅料。其中玫瑰红和胭脂红含微量黄金，称为金红。

珐琅彩瓷开始是从其他的艺术品种中借鉴过来，似乎表明瓷器艺术已经发展到极端的地步，需要外力来刺激它的艺术创新。同时也表明艺术到达极端的程度正是其走向衰弱的表现。如乾隆时期的那些做工、画意过于繁复的瓷器已失去前朝清丽秀雅的艺术风格，因而大多数学者认为乾隆艺术走向了靡丽奢华的地步，正显示走向衰弱的迹象。



▷珐琅彩鹌鹑图瓶(清雍正)
▽珐琅彩缠枝牡丹纹碗(清康熙)





51. 雍正青花

● 鉴赏要点

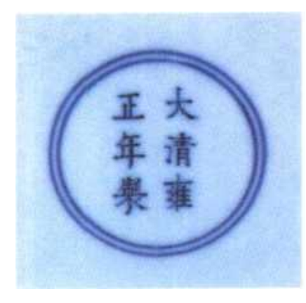
黄裔《瓷史》中称:"雍正瓷质极佳,设色亦精","青花瓷则较康熙为逊,尚有数事佳者,蓝色甚闪动。"所谓"较康熙为逊",只不过是雍正青花没有康熙那样风格明显。

雍正青花仿明代器形较多,如仿宣德的抱月瓶、莲子碗、一束莲大盘、花浇、执壶、双耳扁壶等,这反映了窑工们对前朝的仰慕或崇古的心情。还有就是新创品种,如牛头尊、贯耳六方瓶、八方扁瓶、海棠式果瓶、如意耳瓶、变形高足碗等,这些都具有强烈的雍正时期特征。在纹饰上,因雍正瓷崇尚古风,故明代传统的纹饰反复出现,如缠枝莲、龙凤纹、折枝花、团花。雍正青花瓷修胎极其讲究,几乎不见旋削、接口痕迹,"泥鳅背"状的底足细洁光滑。雍正款式已出现了篆书印章款,历史上除了明代永乐时期出现过一些篆书款外,比较集中出现篆书款的首先是清代雍正时期。

● 历史背景或美学意义

雍正皇帝,清世宗,爱新觉罗·胤禛,在位十四年(1723~1736)。康熙共有三十五子,除立次子为皇太子外,还有一部分人封为亲王。他们大多勾结旗下,树立朋党,互相残害。不久,皇四子胤禛(雍正)通过夺嫡抢得了皇位。雍正与其父一样,也大兴文字狱。雍正青花因使用了浙江上等青料,发色幽静匀美,淡雅清丽,同样有别于其他时期的青花类型。雍正青花釉层较薄,而使白色质感清晰,纹饰更为鲜明突出。雍正青花器三分之二是仿永乐、宣德青花器,无论是青花色调的浓艳,铁锈斑、橘皮棕眼、纹饰等,都仿得较为逼真。雍正瓷器除了仿明代瓷器,还有仿宋代瓷器,成就都不凡,这要归功于年窑。年希尧当时兼管景德镇御厂窑务,故一般将雍正时期生产的瓷器称为年窑,但实际掌权者与管理者为协理官唐英。





△青花仙芝祝寿纹瓶底部图（清雍正）

▷青花仙芝祝寿纹瓶正视图（清雍正）

▽雍正款青花勾莲双龙耳尊（清雍正）





52. 三代青釉

● 鉴赏要点

以微量铁为呈色剂的青釉瓷，是我国最古老的色釉瓷。自汉唐以来，素尚青瓷，如越窑、耀州窑等，作为最传统的色釉瓷均为历代藏家所珍重。明清以降，收藏界似乎更注重于彩色与花纹了。“专务华美，惟尚富丽。青瓷之地位更形衰弱。”(赵汝珍《古玩指南》) 当然，明代永乐时期仿影青釉还是很有成就，比如新创翠青色。从永乐始，青釉胎子洁白，釉水纯净，娇翠恬淡。一直到康熙时期的仿青瓷器，总体质量还是很高的，但精美不如雍正时期，雍正青瓷技术上超过了康熙诸朝。

雍正青釉，似乎到了出神入化的境地，从技术上说，已能达到相同器物色泽一致的高成品率。永乐、宣德时期还不能达到这一境界。而且，雍正青釉能细分以下几种：粉青、冬青、豆青、仿龙泉。通常粉青较淡，冬青较深，豆青最深。

乾隆青釉在工艺上追随前朝，“萧规曹随”。但造型上更为丰富一些，陈设品、文房用品较多，如各类尊、瓶、鼓钉花插、盖盒、洗、盂等。乾隆青釉器相当部分习惯在圈足上涂抹一层赭黑釉酱，也许是模仿“铁足”的效果，因是人为涂抹，故烧成后容易剥落。

● 历史背景或美学意义

乾隆承祖父之余荫，天下安定，物阜财丰，恣意享乐，所有典章文物，无不竭力称颂。乾隆帝本人精于古物鉴赏，对瓷器特别宠爱，凡过去的名瓷，靡不模仿。青色虽在后代被其他色釉瓷、彩瓷所取代，但其特殊魅力依然。青釉发展到乾隆，与其他的色釉瓷一样，所有的色感如天青、冬青、豆青、梨青、蛋青、蟹甲青、虾青、影青、青花等都能烧制出来。说雍正青瓷能与宋代汝器相埒，这并不为过，因雍正青釉烧造是历史上最成功的时期，胎体洁白，釉色糯透，滋润细腻，清雅脱俗，那种相同器物色泽一致的高成品率是以往所有的时期都不能达到的。



△青釉云龙纹缸(清雍正)

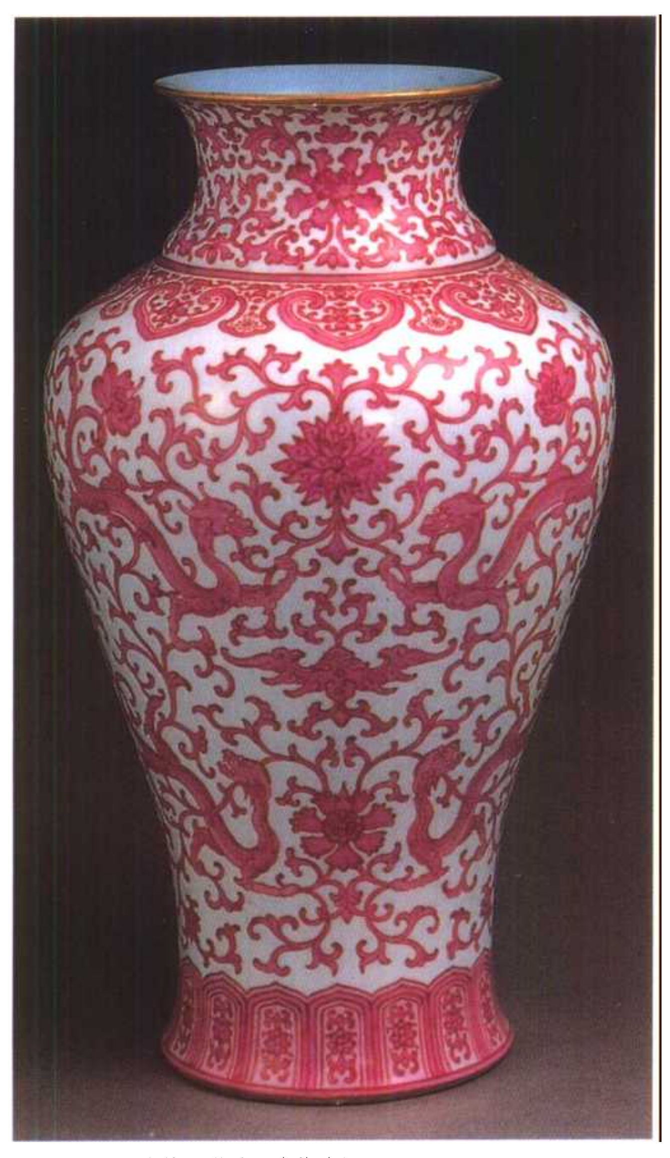
53. 少女胭脂红

鉴赏要点

《陶雅》说:"胭脂水为康熙以前所未有,釉薄于蛋膜者十分之一,匀净明艳,殊无伦比。"《陶雅》还说,"康窑御制彩碗有一种薄釉,甚似雍正之胭脂水,惟微作金酱色。若谓康窑无粉红,亦无脂水,何以御制彩碗中脂水料款,粉红花蕊,且油汁极腴润,其故何哉?"康熙时创烧了珐琅彩,珐琅彩瓷中最出名的就是一种玫瑰红或胭脂红瓷。它的发色剂用微量的黄金,又称为金红。胭脂红用油施彩,这和传统的施彩方法不同。传统的施彩方法是用胶水或清水施釉。雍正胭脂红传世也少,民国时仿品较多。冯先铭先生认为得从三个方面辨别:雍正器一律是薄胎,凡厚胎、手感重者可疑;其次,若不见雍正器特征的橘皮纹者可疑;再者,雍正器施釉并不十分均匀,凡极其均匀者可疑。还有,雍正胭脂红器物往往内壁白釉,通过外釉,可映透出一种美丽的粉红色,娇嫩欲滴,状如少女的粉脸。乾隆时期的胭脂红,许之衡说:"乾隆所制则胎质渐厚,色略发紫,其里釉犹白,于灯草边处如白玉一道焉……而近今伪制尤以此类为多。客货多系疙瘩釉,而明艳鲜丽,釉亦极薄。"

历史背景或美学意义

胭脂红是珐琅彩瓷中的主要料彩,和紫色、蓝色共同构筑成了珐琅彩瓷的本质。杨啸谷在《古月轩瓷考》中把这三种色彩作过详细的分析:"辨别瓷胎画珐琅器之真伪,即在彩色。若胭脂水、若紫、若蓝三者为空前绝后之特色。胭脂水在白地脱胎瓷上非发粉红色,实如海棠着雨,含娇欲滴而宝光四射,则又如极淡玫瑰紫宝石,紫色必如紫晶石之深紫,但紫中久视既不发红,复不发黑……其原质采自欧西各国宝石粉加工特制,乾隆末年此种彩色告罄,故嘉道后之仿作不足观矣。"胭脂红把釉水装饰推到了极端,用最金贵的原料做成极具艺术价值的观赏器,是瓷器艺术探索到达峰巅状态的呈现。



△胭脂红彩釉螭龙纹瓶(清乾隆)

54. 雍正青花釉里红

● **鉴赏要点**

由于青花钴料与铜红料在烧制过程中需要的条件不一致，故同时要钴料发色纯蓝、铜料显出鲜红来是很困难的。

釉里红、青花釉里红在元代已烧制得较为成功，之后停滞了很长一段时间，一直到康熙时期，才恢复了釉里红生产。康熙釉里红官窑器产量不少，但大部分制品，不是釉里红发色太淡，就是青花发色不纯正，只有极少量的釉里红能烧到颜色鲜红。

雍正釉里红完全掌握了釉里红与青花釉里红的烧制技术。这高难度的瓷器能够成熟地烧制，又是一个重要标志——即瓷器到达了极端的境界。雍正釉里红的基本器型是以小件为主，如水盂、石榴尊、水洗、杯、盘，较大的有梅瓶、花盆。常见的图案有传统的缠枝莲、松竹梅、莲托八宝、莲池图、云鹤、百鹿、八仙等。与其他官窑器一样，雍正釉里红也有釉面橘皮纹特征，圈足均呈滚圆的"泥鳅背"状，用手触摸有糯米粉般的细腻感。工艺极其规矩精美。

● ***历史背景或美学意义***

釉里红烧制得最为成功是在雍正时期。元末明初时的釉里红，红色常常"飞"掉，而雍正釉里红能控制到少之一分则淡，多之一分则飞的程度，成功率之高达到了历史最高水平。

北京故宫博物馆有一件青花釉里红凤穿花纹盖罐。这是一件宫廷用瓷。该罐造型为仿明代宣德青花灯笼式盖罐式样。口部挺直，颈部用青花釉里红绘缠枝莲。肩上腹下俱是云蝠纹，腹部两面以釉里红绘双飞凤，凤口衔着牡丹，足外有一道青花回纹饰。盖面绘的是釉里红双飞凤与青花折枝灵芝。钮上绘变形如意头和团花。圈足内用青花料写"大明宣德年制"楷书仿款。该罐青花和釉里红俱呈纯正色彩，即青则青翠雅致，红则鲜红匀净。此罐是雍正青花釉里红最有代表性的器物。



△青花釉里红三果纹高足碗(清雍正)

▷宣德款青花釉里红凤穿花纹盖罐(清雍正)



55. 乾隆青花

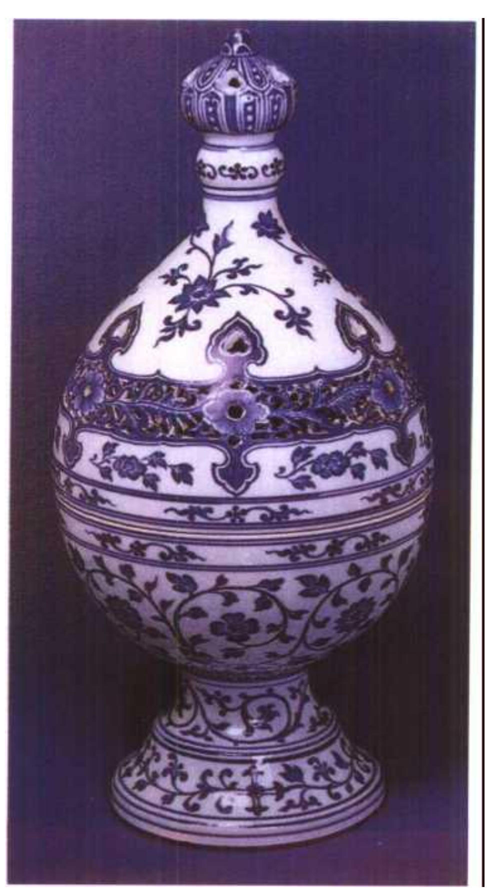
● **鉴赏要点**

任何一个朝代初期的瓷器制作往往和前朝相似。同样,乾隆初期就基本秉承了雍正的模式。但乾隆瓷器作为中国瓷器史上最后一座高峰,同样令世人叹服。乾隆瓷器几乎开发了所有可能出现的品种,装饰技术已经到了难以发展的地步。乾隆青花瓷没有过于钟情于明代款式,常常脱前人之窠臼,独创形式之丰富,远胜于以往各朝,成为艺术形式的集大成者。且乾隆时出口器较多,因此更要追求形式的不同凡响。当时流行各种大瓶,各式贯耳瓶,常常以象耳、螭耳作装饰,而成为乾隆器的一个特征。乾隆器装饰方法常常是集堆贴、镂孔等多种手段于一身。故而只要看见装饰花巧、奇形怪状、雕功满密的瓷器,就可以首先考虑是否乾隆器。乾隆时期篆体印章款多了起来,楷书款要明显少于以往。款式常常是乾隆帝亲自过目,许多篆书款书写规整,线条粗细均匀。

● **历史背景或美学意义**

乾隆(清高宗,爱新觉罗·弘历,1736~1795 在位)时,清朝政权极其稳定,政治上开始钳制士子,查毁违禁书籍,大兴文字狱。在这种情势下,乾嘉考据之学,桐城义法之文,遂成为盛世之学。这可能也影响了瓷器制作出现了装饰艺术过分极端,产生了细丽萎靡的倾向。说乾隆瓷器已发展到难以再发展的阶段,是因为乾隆瓷器已经是各种形制详备。据唐英《陶成记事碑》说:“乾隆朝,每岁例贡御用瓷器五十七种,其万寿年节,每种庆贺特别用器,尚不在内。”即此“五十七种”已将所有名窑名器包含无遗,诚集瓷器之大观,故中国任何瓷器,均可于乾隆瓷器中观其样本。这在表面看来是一种极盛,实则是显露了盛极而衰的迹象。同时主管瓷务的唐英的去世,之后得力助手“老格”也退休。因此通常认为,乾隆三十三年是瓷器由盛转衰的转折点。

▽青花香熏(清乾隆)





△唐英款青花花觚(清乾隆)



56. 黄地装饰瓷

● **鉴赏要点**

黄釉在唐代时就已出现，如鲁山窑、黄道窑烧出的黄釉器，虽然制作较为粗糙，釉面上常常出现斑斑点点，难以达到纯度的黄釉，但作为发端之器还算较为可贵。之后各代黄釉烧造成功者并不多见，一直到明代弘治黄釉，才算达到了出神入化的境界。弘治黄釉能烧出娇嫩如鸡油黄之色，故又称“娇黄”、“鸡油黄”。

乾隆与前两朝一样，黄釉、黄地彩瓷不少，特别是工艺复杂的陈设器更为多见。如黄地青花交泰转心瓶，就是典型器。

乾隆时期，相当部分的官窑器走向了装饰的极端，常常是集堆贴、彩绘、镂空、色釉于一体，似乎丰富多采，实则是繁密失朴。这时期的官窑、民窑釉面多数有橘皮纹。圈足多数呈糯米粉感的泥鳅背状，底足内侧有缺口齿咬状。不少器物底部釉面呈波浪纹，以珐琅彩、粉彩的绿底红款器更为突出。

● **历史背景或美学意义**

官窑与民窑的一个重要区别就是官窑控制瓷器制作的图案与色彩。在封建时代，器物上的图案与色彩有着严格的规定之分，比如黄色在民间就不能随便使用。在清代，为皇帝及宫廷制造的官窑瓷器有特别分类，制品的色彩与装饰有明确的规定，且让人一看便知是分配给宫廷中的哪一类成员的：

皇帝、皇后和皇太后——黄色；皇贵妃(第一等妾)——外黄内白；贵妃(第二等妾)和妃(第三等妾)——黄地绿龙；嫔(第四等妾)——蓝地黄龙；贵人(第五等妾)——绿地紫龙；常在(第六等妾)——五彩红龙；答应(第七等妾)——其他各种款式。

黄色，在清代更显示出它的特殊性，这自然是清代封建集权的反映，但黄色历来被视作高贵的象征，则又是无可厚非的。黄釉彩瓷高雅温润，在众多的彩瓷中确具睥睨四方的魅力。





△雍正款黄地青花鸡心式瓶(清雍正)

◁黄地绿婴戏碗底部图(清雍正)

▽黄地绿婴戏碗正视图(清雍正)





57. 嘉庆瓷萧规曹随

● 鉴赏要点

黄裔在《瓷史》中论述嘉庆、道光瓷器“技术远不及前，而为此时所特具者有三：一绿色代赭色绘方格。二红色极发达，红色中之釉面红或红地白花(道光年制，载年号红印)，白地红花(嘉道均有之)，又有全为胭脂红者，底无记号。三白色浮瓷始于此代……予家祖遗有嘉庆年青花大果盘，径一尺五寸，绘缠枝牡丹，质薄而莹，虽康熙瓷不能过也。”嘉庆瓷前期基本袭用了乾隆瓷的一切法则，产生了一些高质量的瓷器，以至藏家难以区分略见粗疏的乾隆后期瓷和嘉庆前期瓷。嘉庆后期瓷业明显衰退，仅仅产生了一些帽筒等新品种。嘉庆瓷的主流产品为粉彩，乾隆时期流行的压凤尾纹(即轧道工艺)粉彩也多见，还有普遍流行的是万花堆、百花图画面的瓷器较为优良。

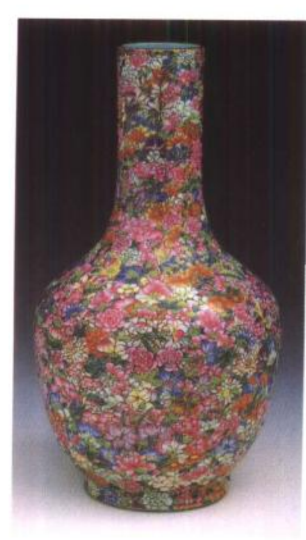
嘉庆瓷总体质量不如清三代，精美的不多，相当部分胎质粗松，釉面失匀，画意不够精细，工艺缺乏创新。质量粗糙的如有些绿釉器多见黑疵，青花器发色不够纯正等等。

● 历史背景或美学意义

嘉庆(清仁宗，爱新觉罗·颙琰，1796~1820 在位)皇帝在朝政上较腐败，尽管前三朝经历了盛世，国泰民安，但嘉庆朝无力继续这个盛世，国家就很容易衰弱下来。“嘉庆为清由盛而衰之起点，瓷器亦然。因国家多事，无暇及此，故瓷业渐呈衰微气象，御器厂虽未减裁，亦不过照例为之，虚应故事，故佳品不多。惟万花瓷器，俗名百花到底以此时为佳耳”。(赵汝珍《古玩指南》)

从瓷器制作上说，乾隆晚期，已经显露由盛转衰的迹象。为了在政治上加强统治，文字狱不断，文化艺术领域仍然一片沉寂。当时学术上盛行考据之道，史称“乾嘉考据学”，艺术领域一直是宫院画派占上风，影响了瓷器生产的活力来源，比如瓷器造型缺乏生机，花饰过于繁密，这些都阻碍了瓷业的发展。







△粉彩百花纹瓶(清嘉庆)

▷粉彩太平象(清中期)

58. 道光瓷

● 鉴赏要点

道光粉彩瓷较多，描金工艺很普遍，如绿地、黄地粉彩、珊瑚红地粉彩等。单色釉较为丰富，而以仿哥窑器较重要。仿哥窑器有细开片、金丝铁线两种。有的器物口沿涂有酱口，有的仿哥窑器、仿官窑器、鱼子蓝釉器圈足涂黑釉。道光仿明代及清三代青花瓷器不少，如仿宣德青花抱月瓶、执壶，仿成化缠枝莲碗，仿嘉靖婴戏图。

除少量官窑器，还有印款为“嶰竹主人”、“慎德堂”的瓷器也较精致。“慎德堂”款的抹红地描金器也属珍品。但民国有不少仿“慎德堂”款的瓷器。道光时期陈国治的仿牙雕器最为出色，但市场上流行的绝大部分是仿品，雕功粗糙，胎质粗松。

道光瓷器的图案略为改变了乾、嘉时期的繁褥作派，出现了较为清晰、通俗的画面，如斗鸡、戏狗、童子嬉戏、太平有象、麻姑献寿等。

道光瓷相当部分的官、民窑胎体较粗，釉面波浪纹常常有疙瘩釉，如蓝地青花器疙瘩釉最常见，这是瓷器质量下降的一个标志。道光瓷器足少量为滚圆的泥鳅背，但大多粗糙。

● 历史背景或美学意义

道光(清宣宗，爱新觉罗·旻宁，1821~1850 在位)时期，英帝国主义挑起了第一次鸦片战争(1840)。赵汝珍在《古玩指南》中指出，道光皇帝“夙以俭称，即位之初，首裁宫内脂肪费数百万两。对于瓷器，亦力求俭仰，故亦无多精品，惟瓷器绘草虫，以此时为盛，其他无可述者。”道光时期与嘉庆时期一样，瓷器生产属乾隆之后的滑坡期，瓷学界习惯称“嘉道时期”。鸦片战争给近代中国社会带来了巨大的灾难和深刻的变化，特别是给中国的传统艺术造成了罕见的损失，拉开了近代史上文物大流失的序幕。从这一点上说，道光皇帝罪责难逃。



◁红地轧道粉彩开光花卉内青花纹碗(清道光)

▽"慎德堂"款珊瑚红地金彩瓶(清道光)



59. 咸丰瓷仿而不创

● 鉴赏要点

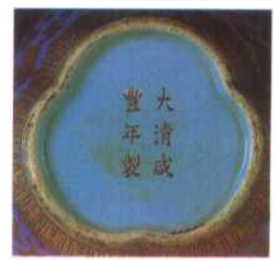
咸丰在位十一年，官窑器生产明显减少，因而遗存的带款官窑瓷也属珍品。咸丰粉彩瓷多为白地绘画，器口描金者较多，色彩上用雪青紫色。这是咸丰粉彩瓷的一个特征。乾隆朝流行的压凤尾纹的轧道工艺、乾嘉时期的万花堆粉彩器已少见。咸丰单色釉品种多袭用前朝，其中仿哥窑堆花工艺、茶叶末、蓝釉描金较为精致。咸丰青花瓷主要仿清三代，其中仿乾隆款的较为多见。仿前朝的青花器大多数色泽较为暗淡。

咸丰瓷器与前几朝一样，都是习惯于靠仿造清三代来维持瓷器生产，且很少仿中有创。不仅没有创造力，连仿造技术也大不如嘉道时期。

● 历史背景或美学意义

咸丰(清文宗，爱新觉罗·奕詝，1851~1861在位)一朝几乎都是在战乱中度过的。由于战乱，咸丰帝在外颠簸，最后死于热河。咸丰瓷除保持质量较精致的御用器外，都是仿造前几朝的传统模式。赵汝珍在《古玩指南》中说："咸丰时，洪杨扰乱十余年，瓷业中心之景德镇完全毁灭，故根本无新器产生。"清代官窑，为帝王之私营事业，倾全国之财，竭全国之力，为任何私窑所不可即。这也是民窑在清代并不发达的原因。这样的情势下，国家一衰弱，意味着官窑瓷器生产的停止。

在清代封建集权统治下，官窑瓷器的生产是专门为宫廷服务的。往往为了烧制一对小碗，而不惜用几十件瓷器来"陪烧"，最终出窑，从几十件瓷器中精选一对。因此清代官窑烧制的精品往往是在不惜工本、只求成品的前提下，才取得的成就。而且这种"不惜工本，只求成品"的现象只能在封建集权统治下才能得以产生。从此意义上说，中国瓷器之所以取得辉煌的成就，是集权统治的结果。



△蓝地金彩三管葫芦瓶正视图(清咸丰)

▷蓝地金彩三管葫芦瓶底部图(清咸丰)

60. 回光返照同光瓷

● **鉴赏要点**

光绪瓷器成就要高于同治瓷器。光绪瓷器中兴之说，一般认为是在光绪十年、二十年、三十年，为慈禧五十、六十、七十寿辰而大批烧制的瓷器。光绪瓷仿前朝官窑瓷成风，且产量大。如青花器仿明代永乐、宣德和清三代，其中仿康熙、雍正、乾隆几能乱真。官窑器中，“大雅斋”(慈禧御用器，往往有 “永庆升平”、“天地一家春”、“永庆长春”等章)、“储秀宫”等款的瓷器，最为精良，制品以豆青地黑线双勾花者为最多，五彩亦不少。光绪青花使用一种俗称“洋蓝”的云南 “珠明料”，特色鲜明。

还有一种很特别的“大清年制”款。据赵汝珍《古玩指南》中说，清瓷有“大清年制”四字款者，“乃同光间肃顺当国所制也。当时肃顺势焰熏天，将有非常之举，监督官虑旦夕有改元之事，故阙朝号以媚之。”

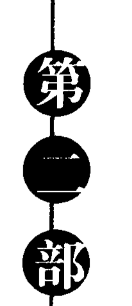
● **历史背景或美学意义**

“同治时，洪杨甫平，瓷业稍呈转机，然出品平平，无足称者，此后，则光、宣两朝，国家多故，财力人事均呈凋敝景象，故瓷业毫无精品出世也。”(赵汝珍《古玩指南》)同治(清穆宗，爱新觉罗·载淳，1862~1874 在位)、光绪(清德宗，爱新觉罗·载湉，1875~1908 在位)，据《江西通志》记载，同治五年由李鸿章筹资十三万两白银，投入几乎濒临停业的御窑厂，为同治皇帝成婚和为光绪时期慈禧过生日烧制了许多粉彩餐具和大件陈设器。

虽说清代晚期的瓷业有中兴之说，但毕竟属于瓷业衰弱的“回光返照”，这种光彩是无力的，没有多少艺术价值。特别是光绪朝，瓷品生产量虽大，但除了“萧规曹随”，别无建树。即使有极少量的仿中有创的产品，也没有给瓷器艺术带来什么真正的创意。同光之后，民国出现了一些高质量的仿品，算是中国瓷业在这个时期获得一个较完满的结局。



△广彩群鹿圆瓷板（清光绪）



古陶瓷修复





如何恢复古陶瓷的美丽

陶器和瓷器是以天然硅酸盐为原料制成的器物和艺术品。硅酸盐类在自然界分布很广，是构成地壳的主要成分，是酸性氧化物和碱性氧化物相结合的产物。其化学性质稳定、硬度大、耐火，但在环境因素影响下，会发生机械性和化学性损坏。

通常所指的陶器包括实用器、明器、陶俑、陶范、唐三彩、紫砂器等陶质制品，其原料为黏土，经配料、制胎、成型、干燥、窑烧等工艺制成。陶器胎体具多孔性，在地下潮湿环境中，地下水中的可溶性盐类及其他杂质均可渗入至陶器内部，其表面也会沾染污垢或覆盖凝结物。由于环境气候的变化，渗入陶器的盐类，会反复出现重结晶和溶解现象，使器物强度降低，易破碎酥粉，故出土时许多陶制品已成碎片。

瓷器是以纯净的黏土（即高岭土）为原料，经配料、制胎、成型、干燥、窑烧等工艺制成。瓷器比陶器质地致密、坚硬、光滑、不易吸水，盐类不易渗入瓷器内部，其损坏多为机械性损伤。



在中国，陶器的出现可追溯到七八千年以前的新石器时代，瓷器的发明也有三千多年的历史，给后人留下丰富的古代陶瓷器。但是漫长的岁月，加上其他各种复杂的原因，给古陶瓷造成了大量损伤，其修复任务是相当艰巨的。

陶瓷器修复的起源无从考证，但从古陶瓷遗物中可发现，曾流行民间的锯接技术，即用铜、铁等制成的两头带钩的锔子，将破碎的陶瓷片相拼合的方法，以及用虫胶和糯米胶等天然黏接剂黏合的技法等，应为早期陶瓷器修复的基本工艺。20世纪三四十年代，古董商为了牟取暴利，遂聘请修复艺人用化学材料修复陶瓷，仿釉工艺由此而生，使修复后的瓷器几可乱真，当年上海地区曾活跃着一批身怀绝技、受雇于文物收藏家和古玩店的古陶瓷修复高手。50年代，胡渐宜、饶鸿发等修复技师调至上海博物馆从事文



物修复工作。

在陶瓷修复工艺行业内，历来是父子相袭、师徒相传，没有特殊原因一般不传女性。直至70年代有的老艺人仍拒绝传授，故有些技术也因老艺人去世而失传。

陶瓷器修复就上海地区而言，70年代处于鼎盛时期。以上海博物馆为例，文物修复部的古陶瓷修复技术人员有六人，时值老一辈修复专家尚健在，青年一代修复人员已脱颖而出，并吸收工艺美术专业毕业生参加修复技术工作，使此专业出现蒸蒸日上的盛况。

然而，由于长期以来修复人材匮乏，使大批陶瓷器未能修复。为了全面地继承和发扬陶瓷修复技术，上海博物馆受国家文物局委托，曾于1979、1988、1997年分别在上海、杭州、扬州举办陶瓷修复技术培训班，为全国各地博物馆培养了数十名陶瓷修复技术人员。

陶瓷修复技术人员应熟悉陶瓷发展史，掌握不同时期、不同窑口产品的特征；同时要涉足美术领域，熟悉雕塑、绘画、书法、篆刻艺术，掌握色彩、造型等基本技法；还需懂得化学基础知识，了解各种涂料、颜料和化学试剂、溶剂的特性及用途。只有具备了上述基本条件，才能胜任陶瓷修复工作。

陶瓷修复技术人员在工作中需注意以下事项：

● 精心操作。陶瓷易破碎，器物在提取中和修复中切忌碰撞。

● 建立档案。每件器物均需立案存档，项目应包括：器物的名称、来源、尺寸、完损状况、修复要求等。修复方案及所使用的材料和工艺，均应记录在案，以备查。除文字材料外，还应有影像资料和材质分析测定数据等。

● 修复原则。应修旧如旧，残缺部位的补缺以原器为准，无依据的宁缺毋滥，不得主观臆造。

● 材料运用。要逐渐更新修复工艺和材料，使修复技术不断完善。材料应先进行试验，实践证明确实有效方可运用。



瓷器修复

1. 南宋官窑器开片的修复

闻名于世的宋代汝、钧、定、官、哥五大名窑器，传世不多，略有破损，身价大跌，需精心修复，方能使其艺术价值、经济价值倍增。五大名窑器中官窑、哥窑器修复难度最大，其关键是如何解决瓷器开片（即裂纹）技术难题。

官窑、哥窑器釉面较厚，由于施釉不均，器物在烧制过程中收缩不一，会产生裂纹，裂纹也称开片。开片有大有小，有深有浅，时间一长，小而浅的开片自然而然呈金黄色，俗称金丝；大而深的开片呈深褐色，俗称铁线；一件器物同时有深浅两色开片也称金丝铁线。

黏合

哥窑开片大而深，线条粗而简练，在修复此类开片时，可用刻划或勾描的方法处理。笔者曾接手一件清代仿宋哥窑双耳瓶，该器高四十二厘米，口径十八厘米，修复前碎成十多块，大的碎片十二厘米左右，小的碎片二点三厘米。为保证质量，用无色透明的环氧树脂黏合，拼接处必须吻合无缺损，黏接处若隐若现，犹如开片，视觉效果颇佳，细纹处一般无需修复。

残缺处的开片处理

用瓷粉加黏合剂补缺，底子打平，做出瓷釉的颜色与光泽，用微型刻刀轻轻刻划出瓷器表面不规则的裂纹，再调制出与原器裂纹相同的颜色，填入刻出的裂纹中，擦去浮在表面的颜色，然后上光罩釉。或者先调制出与裂纹接近的颜色，用 00 号圭笔勾勒出所需要的开片纹饰，再喷釉上光，做出裂纹的效果。

官窑开片或隐或现，大的容易处理，小的开片形如鱼鳞、鱼籽纹，这类开片手工刻画绘制不易，很难达到预期效果。可以试用照相制版方法，将原器上的开片拍照制版，再翻成凸版，复制



到瓷器所需要的部位，然后再上釉罩光，虽然视觉效果不错，但整体的立体效果总不如原件，且制作工艺复杂，工艺要求精确，稍有偏差，开片不易接气，还需不断探索完善。





△修复后

◁修复前

▽修复中



2. 元青花匜的修复

元代瓷器与历代一样，在造型上既有前朝的传统遗风，又有创新的时代特征。元瓷的造型独具一格，显得浑厚、古拙、雄伟、挺拔，以大瓶、大罐、大盘和大碗为多。在胎料选择与旋削技法上，陶炼虽不如明清瓷细致，圈足壁宽厚，多砂底，有刷痕或棕眼，因瓶罐一类器物分段制作，黏接成型，器壁有明显分段黏接痕迹；但也不乏陶炼精细、制作精工、体薄透气、釉汁莹润、玲珑别致的小件瓷。真可谓粗者甚粗，精者颇精；粗精并存，大小并存。

青花匜是元瓷中较流行的器物，形制为浅盘式，一边捏塑长方槽形短流，流下装饰一小圆形或卷云形系。

外省市博物馆因陈列需要送修一件元青花匜，该器长十六厘米，宽十三厘米，高五厘米，碎成十五块，残缺一块尺寸为长五厘米、宽两厘米。该器出土后曾修复过，由于修复人员多为业余或兼职，修复水平有限且操作不规范，修复时胡拼乱揍，用两三件残破器经加工切割后，拼接成一件完整器物。这样，胎的厚薄、纹饰、釉胎均存有明显的差异，虽经拼接，器物表面仍凹凸不平，而修复人员又采用涂石膏、水泥、黄土、草木灰、烟灰、墨汁等材料来掩盖真相，这种错误的修复方法给修复工作带来相当大的难度。

清洗、黏接

为使元青花匜恢复原有的神韵，必须拆卸重新修复。将器物放入水中加热，然后在拼接处稍稍用力，拼接处便会分离。将拼接处的黏接剂剔除，并清除不属于本器的碎片。用环氧树脂黏接碎片。

补缺、做色

用瓷粉加黏接剂造型补缺或用旧瓷片补缺，但必须寻觅同一时期、同一窑口、同一器物以及尺寸、厚薄、胎釉彩、纹饰、图案、风格非常接近的旧瓷片作补缺材料。经精密计算后，精心切

割、小心打磨后，方可配制补缺，绝不是一般的拼凑。黏接后，再打底子，做底色，手工绘制与机械喷绘相结合。绘制前，先在瓷板上反复操作、练习，直至在平面或立体器物上均能熟练、流畅行笔。手工绘描青花图案要一气呵成，最后上釉、罩光、做纹饰。这样，一件元青花匜就展现在眼前了。





△修复后
▷修复前

3. 明永乐青花扁瓶瓷配瓷的修复

古瓷器修复有几大难题有待修复人员去研究、实践、攻克。如宋代官窑、哥窑等开片瓷（即裂纹），在修复中如何表现？青花、釉里红、釉下彩的瓷如何处理？古瓷器残缺部分如何用瓷片补缺复原，即瓷配瓷的修复？其中瓷配瓷的课题最为棘手。

上海博物馆有一件珍藏了数十年的明代永乐青花扁瓶，因缺耳、缺环、缺颈、缺盖而长期闲置库房无法发挥其应有的作用。新馆开放以后，因陈列需要决定修复这件青花扁瓶，经反复研究，笔者决定用瓷配瓷的方法对其进行修复。

古陶瓷残缺部分用陶瓷器去补缺，这一工艺对于一般修复者来说是一门高不可攀、不可思议的工艺。它要求修复人员必须熟悉陶瓷制作工艺，要掌握各个时期、各个窑口的风格、特点，有关瓷器的胎、釉彩的配方，以及成瓷后的收缩比例、器物拼接处的处理、新旧器接气做旧技术等一系列高难度的技术问题，因此一般修复人员是不敢涉足这一领域的。

古瓷补缺有两种。一种是瓷配瓷，即瓷器的残缺部分烧制一片或一块瓷器来进行补缺，这相对说比较容易。制作时，用雕塑泥塑出器物或残缺部分（稍放大些），慢慢阴干或烘干，待其彻底干却后，放进炉膛内焙烧成瓷，稍作修整后用黏接剂黏接后打底做色。另一种是旧器裁截补缺。20 世纪 50 年代以前，古玩商所雇用的老艺人碰到唐三彩及汉唐彩绘俑、马残缺，需补缺时都采用两件或者数件残破的旧器裁截拼凑，再稍作修复，使之成为一件完整的器物。

对于少胳膊断腿的三彩，用烧制唐三彩的方法烧制其残缺的部位，然后再进行补缺。由于工艺粗糙，构思不够严谨，补缺处常会出现异样情况，而修复者一旦发现这种情况，均是用黄泥作掩盖，但这种方法经不起推敲；或者采用陶胎配三彩后上釉做色做旧。

60年代以后，我们也遇上比较精美的三彩或者彩绘陶，需用陶器补缺，一般用实验电炉烧制一块或一片残缺部位进行补缺。电炉烧制的三彩虽然味道不醇，但毕竟是陶配陶，三彩配三彩，比石膏及无机化合物要强得多。退光处理后，颜色上稍作处理，视感效果颇佳。

70年代末笔者为港台地区修复一件清代同治粉彩花瓶，因瓶口残缺一小块，曾尝试用瓷片补缺，当时请上海瓷厂试制组共同研究制作。首先算出瓷片的收缩率，掀坯和浇胎比例略有不同，掀坯收缩率为百分之十一，浇胎收缩率为百分之十六，预测收缩率先放出百分之十一，然后根据原件烧小样，确定胎的配方，釉的色彩。试样后烧制一批瓷片，挑选其中一块退去极光，低温焙烧釉上彩，然后进行釉上彩的做旧，最后黏接做色。该扁瓶复原完毕，获得圈内外同行学者的首肯。

事隔数年，笔者又一次接手修复馆藏的明永乐青花缠枝花海水纹扁瓶。这次修复工作是在以前基础上作进一步的研究。扁瓶残高三十八点五厘米，口径六点四厘米，腹部正面隆起，背部平坦，呈扁圆形，故而也称卧壶。扁瓶的侧面上方有一小圆型颈，带盖，颈的下方有带环双耳，侧面和正面隆起处绘有海水纹，中间是缠枝花和海水纹交融成一组完整的图案。扁瓶气魄宏伟，造型奇特，为历代青花器中罕见。

取样、复制

中国传统的瓶和壶的造型千姿百态，但最终成为贮存酒或水的实用品。该扁瓶修复后无法直立，平放后液体会从口部流出，所以尚不清楚它的实际用途，据说是清真寺的供物。接到任务后，首先查阅资料寻找依据，知悉台北故宫和北京故宫博物馆有此同类的器物。为了科学地再现原来的面貌，必须依据实样复制，因此专程赴京取样。在陈列室拍照绘制图案，取得资料后，以此为依据，先用陶土塑出其造型，用石膏翻模浇出石膏件，晾干后加固、打平、磨光，做出底釉，绘出青花图案。

然后携带设计稿、石膏复制品赴景德镇市，在景德镇市的专家协助下烧制出第一批瓷器残缺部分。这些颈、盖、环耳与原器相比存在以下三个问题：一是复制件大于原器二毫米；二是白釉欠绿；三是青花彩呈中性带黑，深黑的部分欠黑，没有永乐、宣德的青花味。为了使复制件与原件天衣无缝，不得不推翻第一稿再搞第二稿。于是，再次赴京承蒙故宫陶瓷库房鼎力协助，让我们进库房、摄影、标制尺寸、绘制案图，使我们取得完整的第一手资料。对资料进行整理后输入电脑，由电脑计算、筛选，打印出效果图。

● **补缺、打磨**

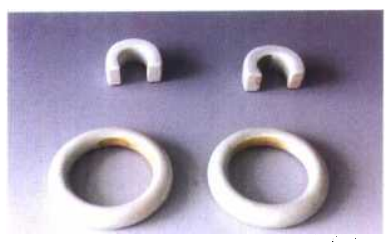
制作设计稿可以运用电脑，但实际制作必须采用传统的手工工艺，其胎釉彩的配方、窑具、窑炉、燃料、火候必须按照当时当地的风格制作窑烧。为此再赴景德镇市与有关单位联手，研制明代永乐时期的青花彩、釉、胎的配方，按照当时制作方法，烧制出一批跟原件风格极其相似的瓷片，再进行挑选，选出其中一部分理想的瓷片，用微型雕刻机稍作切割打磨，吻合后再去釉做旧，去掉其新瓷的极光，做出自然老化的效果，然后安装成形。可以说一块瓷片的复制比一件器物的复制要复杂得多。

以上所谈，仅仅是明代永乐青花器残缺部分复制的步骤，而我国各个朝代、各个窑口每件瓷器风格各异，若要掌握每件瓷器的瓷配瓷的工艺，道路是相当漫长而艰巨的。



△口部残损照





△修复配件

◁修复配件

▽修复后完整照

4. 明成化斗彩莲荷团纹高足杯的修复

成化斗彩，民间绝迹。目前除北京故宫、台湾台北博物馆珍藏数十件外，国内外各大博物馆均难觅踪影。

1988年景德镇市考古工作者在景德镇市珠山御窑厂遗址发掘出了千余件成化朝残瓷，莲荷花团纹高足杯就是其中一件。

此杯高七点八厘米，口径六厘米，碎成九块，残缺五块。该器外绘团花折枝莲，莲花荷叶之间点出一两点黄芽，清丽悦目，生气盎然。底足内侧青花六字横款为“大明成化年制”。

成化斗彩以其纹饰幽雅、色彩艳丽闻名于世，它代表景德镇明代彩瓷的最高水平，一向为历代鉴赏家、收藏家所珍爱。根据记载，明末时“成杯一对，价值十万”。而今，一件不足十厘米高的成化葡萄高足杯，拍卖行曾创千万元天价，就连破损的残片也一片千金。

拆洗

这件器物出土后曾经修复，由于修复粗糙，表面高低不平，必须重新拆洗。先加热拆卸，将拼接的端口彻底清除干净，然后拼接。

黏合

采用无色透明的环氧树脂黏接，黏接时上下、左右、前后均需兼顾，一块一块不能有丝毫差错。黏接完毕，残缺的部位尚需补缺。用瓷粉加黏合剂兑入矿物质颜色，使瓷器补缺材料与原器接近。补缺后用木砂纸打磨平整，缝隙处用瓷器腻子填平，最后用细质水磨砂纸磨平做色。

做色、上釉

先做釉，后做彩。先青花，后釉上彩。将机械与手工相结合，釉彩用小型喷枪喷绘，青花用手工描绘，青花釉下彩要沉下去，釉上彩要透明艳丽。接气要自然，最后再做些旧，于是，这件成



化高足杯风韵依旧。

成化斗彩是明、清官窑瓷器中的极品。1999年4月，一件成化斗彩鸡缸杯在香港拍到二千九百万港币，创瓷器拍卖的最高纪录，可见其名贵之极。因此，即使有一种破损的成化斗彩，也是有价值的，倘若仅仅是毛了边或剥了釉，就没有必要进行修补，送去拍卖行，同样可以拍到高价。



△修复前

▷修复后



5. 明成化素三彩鸭形香薰的修复

鸭形香薰，简称鸭薰。鸭薰高二十六厘米，由鸭体上部(即香薰之盖)和腹、足、座两部分组成。鸭身昂首挺立，嘴微开，翘尾，细翼，半圆形羽毛。子母口沿。鸭腹椭圆，鸭足连座，粗壮稳健。座为方形，四壁开光镂空，加低矮四足。鸭腹中空，通鸭嘴，身镂通气小孔。鸭薰身着黄、绿、褐三色釉，腹内与座底皆施白釉，底部青花书写“大明成化年制”六字方形款。把燃香置入腹内，香烟即从足部飘出。鸭薰构思奇特，栩栩如生，融艺术性与实用性为一体。该器在进馆前曾经修复，但离陈列要求甚远，必须重新拆卸、清洗、黏接、补缺、打底、做色、上釉后方能展出。现将该器的修复程序，并结合其他瓷器的修复要点分述于后。

● 拆洗

将器物置于不锈钢容器内，盛水至器物浸没为准，加适量清洁剂，升温至水沸，保持水温约在九十摄氏度左右。半小时后在原修复处稍稍用力，黏接处便自然分离(黏接剂忌高温)。冷却后用手术刀等利器将原黏接剂全部剔清，尤其是断裂面，以防接缝过大，拼接错位。

拆洗后的鸭薰碎成四十四块，成为一堆瓷片。显然是出窑时因有瑕疵，为杜绝流入民间，就地击碎埋于地下的。拆洗时，有些部位如冲口、炸底、炸肚等裂纹因年长日久，异物沉积而产生黑线，需特别清洗。具体的方法是：用百分之八十的化学试剂加百分之二十的蒸馏水稀释后，用棉花条吸入，敷在黑线上，将黑色钓出。一般半小时即可。如遇黑线颜色深者，可多换几次棉花条，反复进行，直至黑色彻底拔尽为止。

成化素三彩与斗彩、粉彩、五彩以及唐三彩均属低温釉彩，因此这些品种的釉面清洗切忌使用强酸、强碱等化学试剂，否则会使釉面暗淡无光，甚至釉面彩脱落。清洗时，较简捷的方法是用白猫清洁剂或84清洁剂清洗，清洗完毕后用净水漂净，待

拼接黏合

黏接

严重破损的器物，黏接前需先进行试拼，先上哪片，再黏哪块，必须排出先后顺序，做到胸有成竹。如鸭薰因破碎严重，黏接时头、颈、腹、座各部位需分段进行，然后合拢，即采取先局部，后整体的方针。

黏接是否牢固，黏合剂至关重要。黏合剂有天然黏合剂和化学合成黏合剂两大类。20 世纪 50 年代一般使用虫胶、树胶、黄鱼胶、糯米胶等天然黏合剂。60 年代起，环氧树脂广泛运用于文物修复，品种有环氧树脂 618、6101、SW-2 等。经过几十年时间的验证，黏接牢度可靠，未发现脱胶现象。美中不足的是，黏合剂本身色彩变深泛黄，影响修复效果。目前有性能较好的 AAA 超能胶问世，它无色透明，防酸防碱耐低温，已逐步替代其他型号的环氧树脂。

补缺

瓷器的补缺较之陶器补缺要求更高：一是瓷胎要牢固，敲击时要有金属声；二是釉面需光亮透明，有玻璃质感。古瓷器在补缺时不可能回炉重烧，只能采取冷加工的手法，即用瓷粉或石粉加黏合剂调制，再用医用打样膏取模造型，精加工成型后再黏接补缺。若遇文物价值高的精品，可采用瓷配瓷的方法进行修复，即另行烧制一块和原器物相同的瓷片，用玉器雕刻机切割打磨，成形后补缺。但这种方法的制作难度大，成本高。

打底

打底是指将拼接补缺后的两块瓷片之间的缝隙用瓷器腻子填平，是做色前的重要工序。首先调好腻子。方法是：用黏接剂加填充料再加颜料调和，将颜色调至与瓷胎（或釉面）颜色完全一致为止。然后用牛角刀挑取适量的腻子填入器物的缝隙中，晾干后再用砂纸进行打磨。瓷器的打底不能有丝毫的马虎，一定要做到表面光洁平滑为止，故而一次做不平，就要重

复再做，反复数次，直至用手触摸没有丝毫凹凸感，方可做色。

做色、彩绘

第一步是调色，在清漆内加入稀释剂和仿瓷颜料，一直调制到与釉色完全一致才能上色，切忌草率行事，否则会前功尽弃。第二步是上色，上色是采用传统的笔涂、手绘、棉球拍等手工操作和国际上流行的喷绘工艺相结合的方法，前者适用于大块做色，后者主要用于精致的小型器物或破损较小的部位。喷绘做色需配备小型的功率在4~5个大气压的空气压缩泵，一般使用国产的，偶尔也使用美国和德国产的。前者价格便宜，但性能一般；后者价格虽贵，但性能好，噪音低。使用时接上微型喷枪（喷笔），国产的和进口的都行。国产的有上海产的微型喷笔，进口的有日本的奥林派斯、德国的汉莎，口径均为0.2毫米。使用时必须先熟悉机械性能，掌握操作方法，然后才能实际作业。上色时，若遇彩绘处破损，有两种处理方法：一种是尽量避开彩绘，另一种是喷涂后用手工绘出图案。

彩绘使用的颜料与做色颜色一致。操作时可采用毛笔手绘。最好是先在白瓷板上临习一番，然后再到器物上描绘，以确保彩绘图案的原有风格。由此可知，瓷器修复者必须具备一定的美术基础。

上釉

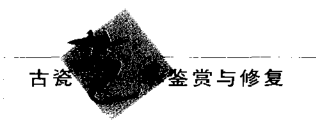
上色彩绘后，表面缺少玻璃质感，尚需上釉罩光。先配制好无色透明的瓷釉。可选用精制羊毫湖笔，笔毛要软，要有弹性，结构要紧密，不能有脱毛现象。使用时将笔尖舔成平锋，运笔要快，行笔要匀称、快捷，一笔到位，不可重笔，待干后再上第二遍。上釉需根据釉面的厚薄，反复进行，直至与原器一样；也可用喷枪喷釉，其方法与做色相同。上釉后，在某些地方还可以做些旧，使修复处与原器一样有陈旧感。至此，鸭形香熏修复完毕。





△修复后
▷修复前
▽修复中





6. 明青花龙云大缸的修复

1995 年 8 月，离上海博物馆新馆落成还有一个多月，陶瓷库房有一件明代（15 世纪中叶）青花龙云大缸急需修复，计划在新馆正式开放时能与参观者见面。

青花龙云大缸高七十八厘米，直径八十厘米，胎骨厚重坚硬，形制高大，釉面厚而莹润。器身绘有青花图案，上端祥龙飞翔，中间两龙穿行，龙足伸展，须发上飘，体态轻盈，神态威严，青花浓艳明快，浓处呈黑褐色。从形制、胎釉青料以及纹饰来看，当是一件典型的明宣德至正统朝的制品。该器口沿残缺四分之一左右，尺寸为长八十厘米，宽七十厘米，器物破裂成两半，当时曾钻孔用铁质骑马钉加固，现骑马钉锈迹斑斑，需重新清洗、拆卸、加固、补缺、做色、做旧方能陈列。

- **清洗**

因器物较大，室内无法操作，搬至室外露天清洗。清洗材料选用上海白猫合成洗洁剂有限公司生产的 84 清洁剂兑水清洗，沾有铁锈的污点用草酸消除，最后用自来水加压后冲净。

- **拆卸、加固**

用小型打磨机将原来的铁质骑马钉切割磨断后取出，为了防止取原钉时器物再次破裂损坏，先在器物周围用尼龙绳缚紧固定，并采取拆掉一钉安装一钉的办法，用医用齿科小型软轴机，装上金刚砂磨头，一边加水一边按设计要求打槽，将加工后的不锈钢骑马钉植入器物表层内，然后用黏接剂加填充料，将瓷胎釉面填平，再用八百至一千二百目细质金相砂皮打磨。

- **补缺**

然后搬至室内作业，由于器物笨重，移动不便，需定制大型转盘，修复工作在转盘上进行。用医用打样膏依据原器打样做模，用瓷粉加黏合剂和适量矿物质颜色调合后浇铸成型。打样前在原器上涂脱模剂保护原器，取模要准，胎骨要牢，瓷粉与黏合剂比例为一百五十比一百，浇铸完毕用手提角向砂轮机整形

加工。

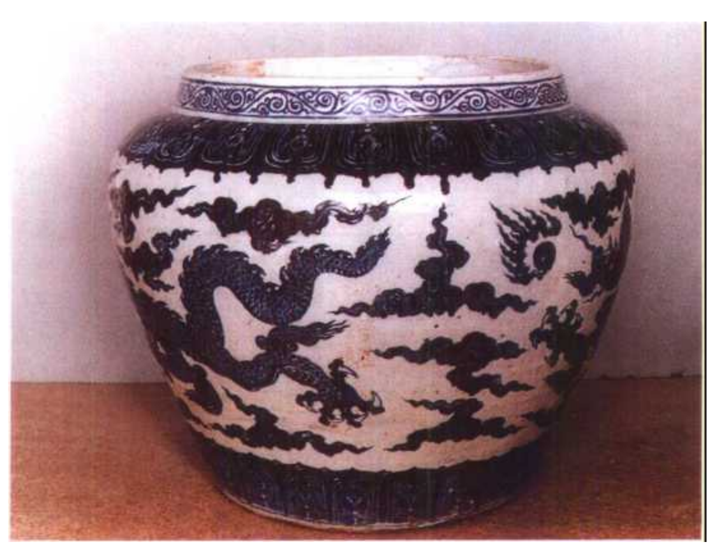
● 做色

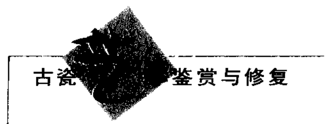
先做底色，然后绘制青花龙纹饰，手工与机械相结合。明代中期苏泥勃青的青花感觉蓝中带黑，最后上釉，使青花颜色沉下去，显出釉下彩的效果。要注意的是，釉面的气泡、火石红底的特征，均需在修复过程中再现，不能遗漏。这样，青花龙云大缸的修复工作才算告终。



▷修复前

▽修复后





7. 明万历五彩龙凤纹笔盒底款的修复

鉴定一件瓷器的真伪一般先看整体造型及装饰，接着便是看胎质、釉面和彩绘，然后再仔细观看器物的落款。明清时期官窑瓷器的鉴定，落款往往会起到关键的作用。落款的修复属高难度的修复技术，解放前古董商碰到类似难题，干脆在做底色时就将款涂没，这样会使器物身价大跌。

上海博物馆有一件明万历五彩龙凤纹笔盒，长二十九点九厘米，宽十一点一厘米，高八点九厘米。进馆前曾数次修复，这次出国展览后，发现釉面龟裂、颜色泛黄，必须重新修复。

● **拆卸**

拆卸的方法有三种：一是机械法，用刮刀、凿子轻轻刮除，或用砂皮、砂轮、钢丝刷小心地打磨；二是加热法，可用喷灯、烘箱或热水浸浴等加热处理，将胶熔化后除去，这种方法适用于一些热熔胶或耐热性能较差的胶；三是溶剂浸泡法，用相应的有机溶剂，将胶溶解后除去，这种方法主要适用于热塑性胶。

该器物的处理采用比较安全的加热法，即用不锈钢盛器加水升温，保持水温约八十摄氏度左右，半小时后胶体自然分离，笔盒一分为二。

● **清洗、黏接**

经研究分析，该器曾两次修复。第一次修复的时间是在20世纪40年代至50年代之间，曾用铁质骑马钉打洞箍定，未作其他任何处理，当时用意完整即行。第二次在60年代以前，曾用虫胶黏接，磁漆做色，故年代一长，颜色泛黄，釉面龟裂。

接手后先将残余的黏接剂清除，将原来箍骑马钉的小洞用瓷粉加黏合剂填平，然后将器物对准黏接，拼接处的缝隙用瓷器腻子括平，打磨平整。

● **做色**

青花底款的修复犹如人体五官的修正，部位至关重要。修复时须极其仔细，范围要小，修得成功如画龙点睛，神彩奕奕；



修得粗糙即有异样，明眼人一看就识破修复痕迹，前功尽弃。

先调制底色，然后用小型喷枪喷绘，喷涂的范围控制在二至三毫米，即一根细筷子的宽度。采用填充法避开青花，再做青花落款，线条要挺，笔画要顺，不得有丝毫误差。

青花的深浅墨晕，点点滴滴巨细无漏，最后上釉，使青花款沉下去，做出青花釉下彩的效果。



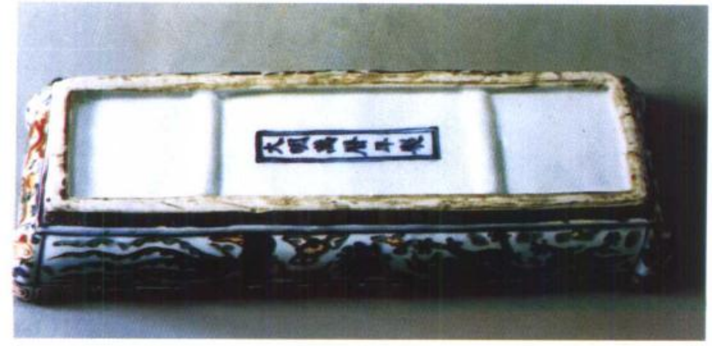




△修复前

▷修复后（局部）

▽修复后



8. 明正德青花黄釉盆冲口的修复

瓷器修复中常见的破损有冲口、炸肚、炸底、鸡爪形裂纹、磕口等，其中冲口较为普遍。一件精美的瓷器，一旦碰撞就会形成冲口，因此身价大跌，若能进行修复，使之完整无损是收藏者最大的愿望。但是看似简单的一条冲口，其修复的技术难度却较高。冲口的修复分清洗、加固、做色、喷绘、上釉等几个步骤。

笔者介绍一件明正德青花黄釉盆冲口的修复。该器口径二十八厘米，高三厘米，黄釉底青花花卉瓜果纹底足为白釉，青花双圈，两行六字，楷书“大明正德年制”。

- **清洗**

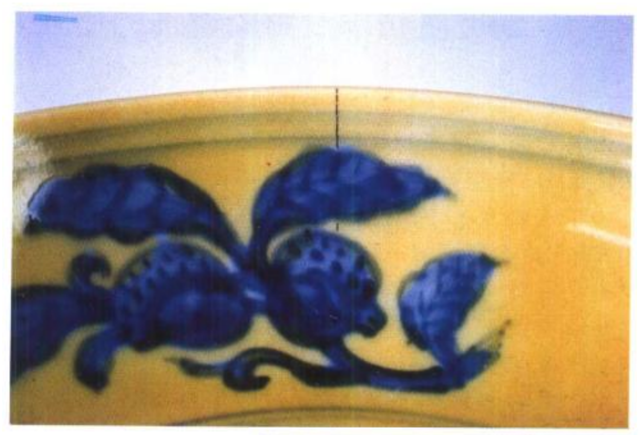
盆的口沿有一条冲口长约两厘米，因形成年代久远，灰尘及污染物已使冲口的颜色变为黑色。先用脱脂棉条吸入化学试剂，附在冲口上半小时左右更换吸入化学试剂的棉条，反复多次将黑色钓出，随后用清水漂净。

- **加固、做色**

然后是视冲口的长短裂损的深浅用 502 胶或环氧树脂加固。502 胶加固比较方便，直接滴入冲口处加固将多余的胶体处理干净。环氧树脂加固，按比例调制环氧树脂兑入百分之二百的乙醇稀释后，先将器物稍稍预热，用滴管和毛笔吸入加固剂分别滴于和涂于冲口处。然后清除多余的黏接剂，干后打底。自制瓷器腻子将底子做平，做色。接着是先画青花，后施黄釉，最后做口沿的青花口沿线。

- **喷绘、上釉**

青花的纹饰图案比较好处理，难的是口沿的青花直线，说是直线，似乎不太直；说是曲线，分明是直线。而且这条线中间深、二边淡，淡得自然化开，有如国画的墨韵，若隐若现、虚中有实。若要将这条线做得天衣无缝，需手工工艺和机械工艺相结合，绘时线条要挺，喷绘时要虚实结合，色彩要随器物变化而变化，接气要自然。最后上釉罩光使釉面亮出来，青花沉下去。





△修复前(线为冲口)
▷修复后(完整)
▽修复后(局部)





9. 清乾隆仿宋汝窑蟠桃洗的修复

清代康熙、雍正、乾隆三朝制瓷业是继明代永乐、宣德、成化之后又一巅峰期，其品种丰富多彩，除青花官窑不及前朝外，单色釉、彩瓷及仿古瓷均有较高的艺术水准。

清乾隆仿宋汝窑蟠桃洗，高五厘米，桃形洗口沿，长二十五厘米、宽二十厘米，呈椭圆锥形，由私人收藏家收藏。因保管不当失落坠地，碎成二十七块，其中八九块小如赤豆，如不修复几乎没有收藏价值。修复步骤如下：

● **清洗、黏接、加固**

官窑器制作精美，胎细釉润。黏接前残片及拼接处用化学溶剂清洗擦净。因器物破碎严重，拼接时需小心谨慎。两片黏接处尽量少涂胶，以防空隙过大，整体合拢后走形错位。用无色透明的环氧树脂黏接，涂胶后用棉花球蘸乙醇将黏接处表面处理干净。拼接后用热溶胶或涤纶胶带作暂时固定，待环氧树脂彻底固化后，再将热熔胶及涤纶胶带拆除。

● **补缺**

把旧瓷片敲成黄豆般大小放入粉碎机内粉碎成瓷粉，用120目筛子过筛，挑选精细瓷粉加黏合剂造型补缺，晾干后打光磨平。用自制瓷器腻子填平拼接处的隙缝，用金相砂皮磨平，用食指触摸瓷器感觉不到有丝毫凹凸，才能抛光。清康熙、雍正、乾隆三朝瓷器造型清秀，胎质细腻，制作规范，胎薄呈半透明状，具有玉的质感。修复中胎体的制作需采用半透明的合成材料作瓷胎的补缺材料，使补缺的瓷胎尽量与原件接近。

● **做色、上釉**

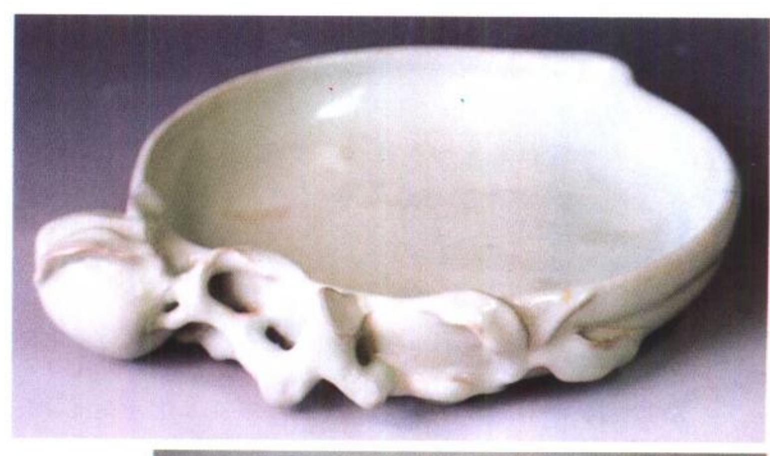
仿釉涂料加矿物质颜料调制颜色。上色前先在白色瓷板上试色，试完后再在原器上作微调，用机械喷绘，进口的微型喷枪配备微型压缩泵作动力，最后上釉、罩光。

釉的颜色既要光亮，又不能有刺眼的极光，若需保证修复



质量，不但要掌握色彩的调制，还要有美术绘画的基础。

清代瓷器有大量的单色彩釉瓷。红釉有郎红、祭红、豇豆红，蓝釉有霁蓝、天蓝，青釉根据其颜色深浅分豆青、冬青和粉青，还有鸡油黄等彩色釉。这类单色釉透明光亮呈玻璃质，色彩淡雅鲜丽，修复难度极高。修复时稍不留神，釉色会灰暗，呈不透明状。调色时，色要纯正，釉层要厚。





△修复后
▷修复前

陶器修复

1. 良渚文化花扁足陶鼎的修复

陶器修复工艺主要包括：清洗、拼合、黏接、补缺等工序。

清洗

以色彩分类，陶器有黑陶、红陶、白陶、彩陶、烟灰陶和彩绘陶等多种；从胎体质地上又可分为硬陶、酥陶、夹沙陶等。陶器的清洗方法有干洗和湿洗两种。

对于质地粗松酥散的陶器及彩绘陶、夹沙陶，不能直接浸入水中清洗，水洗会使彩绘陶脱色、夹沙陶散架，使陶器无法修复，故此类器物清洗时一般采用干洗的方法处理。操作时，器物表面的异物用棉球蘸酒精轻轻擦洗，或用自制的牛角刮刀、金属利器将其剔除；对不易清除的附着物，则用吸入酒精、乙酸乙酯等化学溶剂的棉球，敷在附着物上，使之软化后清除。器物的拼接处特别要处理干净，以免黏接时整件器物错位变形。

胎质较硬的白陶、黑陶、釉陶，可直接浸入水中用毛刷、尼龙刷、棕刷直接洗涤器物。清洗时除拼接处需彻底清除干净便于黏合外，其他部分仅将附着物和污物清除，尽量保持其原来的面貌。清洗完毕需用清水洗净，晾干。

拼合

考古发掘出土的陶器，由于年代久远加之有些地区地下水位较高，器物长期埋在湿土中，出土后陶器破损严重，少则碎成十几块，多则几十块甚至碎成百余块，大的如手掌、鸡蛋，小的如黄豆粒，这类器物的拼接比较费时费工，一件器物的拼合需几天甚至十多天。

拼合的方法有以下三种：一是由下至上拼合；二是由上至下拼合；三是局部拼接，整体合拢。

黏接

适用于陶器的黏合剂品种较多，有乳胶、虫胶、清漆、502胶及环氧树脂等。

常用的环氧树脂型号有6101、619、SW-2、SW-3等，分别由甲乙两剂组成，甲剂为黏合剂，乙剂为固化剂，使用时甲乙两剂按比例混合，常温下凝固时间为2~3小时，若需快速固化，可用电吹风、酒精灯或烤箱加热处理，加温至80℃，三分钟左右即凝固。

操作时选用一块洁净的白瓷板或白色涤纶薄片，将环氧树脂甲乙两剂按2.5:1比例，用牛角刀在瓷板上调制而成。将调制后的黏合剂薄而均匀地涂在器物的拼接处，用力合拢使之干却、凝固。

环氧树脂的调制比例一定要准确，关键是固化剂用量，固化剂少则黏合牢固差，不易收干甚至根本不干；固化剂多则影响黏接强度。为了增加黏接强度，黏合剂调制中可以适当添加石英粉以增加其韧性。使用环氧树脂时宁少勿多，涂胶完毕，用棉花球蘸酒精将器物表面处理干净。

从涂胶至凝固的时间约需2~3小时，为防止其移位变形，可采用沙盘固定法、热熔胶固定法等方法固定。沙盘固定法：将黏接后的残片插入沙盘使其自然干却，沙盘可自制，用搪瓷盆盛三分之二经淘洗干燥后的细沙即可。热熔胶固定法：将热熔胶加热后涂于拼合处作临时固定，待环氧树脂凝固后再除去热熔胶。此外，还有胶带固定法和绳捆固定法。

补缺

黏接后的残缺的部位需作补配复原处理。不论是考古发掘品还是传世珍品，补缺一定要有科学依据，不可主观臆造。补缺的原则是宁缺勿滥。陶器的补缺材料一般采用石膏。

石膏 ($CaSO_4 \cdot 2H_2O$)，学名硫酸钙，是一种重要的无机材料，由天然石膏经低温煅烧脱水制成白色粉末状熟石膏，即石膏



粉。石膏粉调水后具可塑性，且不久即固化，故可作陶器残缺部位的补缺材料。

石膏粉有多种，陶器补缺一般选用模型石膏或医用石膏。

使用石膏时需准备医用橡皮碗，按需用量调制一次用完。操作时先放水后加石膏，将石膏粉均匀地撒入水中，以水浸没石膏为准，用不锈钢工具搅拌调匀，不得有沉积物，不得留有气泡，调至浆状时，迅速将石膏填入残缺部位，速度要快，注入要准，动作要轻。常温下十分钟左右即发热固化成形，待石膏定型后，用金属刮刀将多余的部分清除修正造型，轻微凹凸不平处，可用木细砂纸打磨。若器物上还存在局部缺陷孔洞，也可调少量石膏修补直至平整。

一般考古发掘品残缺处的修复常用白色石膏处理，这会使补缺处与原器存在明显的区别。为使器物在视觉上与原器接近，也可在石膏粉内掺入适当的矿物质颜料做调色剂，使补缺处与原器颜色相近，增加藏品展示的艺术效果。



△修复前





△修复后

2. 唐代彩绘陶仕女俑的修复

唐代彩绘陶仕女俑，原物高三十六厘米，底座长十九厘米、宽十四厘米。现发髻残缺处长两厘米、宽一厘米，左耳残缺处长宽各一厘米，底座残缺处长九厘米、宽七厘米，且全身破碎。曾经黏接，但身首相离，浑身斑驳，接缝处错位严重，摇摆不稳。

拆卸与清洗

拆卸。用电吹风将原黏接处的黏合剂加热软化，逐块拆卸。拆卸后的俑身被分成大小不等的十五块碎块，再将拼接处的黏合剂轻轻地清除干净。一般而言，凡已修复过的陶器若拼接处不清除干净，再作修复时缝隙会更大，错位会更严重。

清洗。该俑胎呈暗红色，烧结温度在九百摄氏度左右，彩绘前用白色铅粉饰底，然后根据服饰施以石青、石绿、朱膘、煤黑等色，无釉。由于长期埋于地下，受土壤中化学物浸蚀，彩绘颜色基本退尽。因此，对这类器物绝对不能直接入水清洗，只能用干洗予以清除。方法是：用软质毛刷刷去浮土，再用棉花或羊毫笔蘸少量乙醇敷在不易清除的土锈上，使其软化，然后用富有弹性的牛角刀剔净。凡火候低、质地粗松或风化严重的陶器都应采用这种方法清洗。对一些质地紧密、火候较高的陶器可直接浸入水中刷洗，清洗方法较为简便。

拼接

为防止拼接后上下错位，影响修复质量，拼接时采用先局部后整体的方法，即头部、俑身、腿足三个部分先黏接，然后再上下整体黏合。为使修复的文物长久保存，黏合剂的选择至关重要。根据我们近年修复使用的黏合剂情况看，目前以浙江黄岩生产的CH—AAA超能胶性能较好，不但牢固，透明度好，而且不易变色，适用于多种陶器的黏接。AAA胶由甲剂（黏合剂）和乙剂（固化剂）两种组成。使用时将甲乙两剂以10:5~7的比例挤在白瓷板上，用牛角刀调匀，涂在器物断裂面。黏接后用热熔

胶作暂时固定，两小时左右即可固化，然后把热熔胶拆除。

补缺

黏接后的俑身、耳、颈、足等多处有残缺，形象尚不完整，必须进行补缺。补缺时先将一块颜色、质地与原器相似的旧陶片打磨成粉状，再用泡力水加乙醇调匀，做成需补缺部位的形状，黏接在缺损处。待其完全干固后，用金属刀修整，然后用木砂纸由粗而细地进行打磨，最后用金相砂皮精修。

这种用材料补缺的方法，特点是真实感强，但仅适宜于小面积残缺部位的补缺。

其他还有石膏补缺和旧陶片补缺两种方法。

石膏补缺：是陶器大面积补缺常用的方法。一般可采用医用齿科打样膏取样，然后浇铸，此办法简便易行。具体的做法是，将打样膏浸入七十摄氏度左右的热水中，十分钟左右即软化，反复捏搓即成面团状，可随意取样。取样前必须在器物表面涂上脱模剂（肥皂水或凡士林也可），以防黏连。打样膏冷却后会很快硬化，因此，从热水中取出后要迅速揿印在取样部位，冷却定型后移至残缺处做托模。然后是调制石膏（石膏以医用石膏和模型石膏最为适宜）。在医用橡皮碗内盛上适量的水，将石膏粉均匀地撒入水中（若为陈列展品修复，需加上与器物相同的矿物颜料），用牛角刀搅拌，待石膏成浆状时，迅速浇入器物的残缺部位。这时动作要快，补得要准，切忌将石膏涂到器身的其他部位。趁石膏尚未干透刮平修整，待石膏完全干却时，再用金属小刀削平。然后用木砂纸打磨，最后用金相砂皮精修。

修补后的石膏质地脆弱，可用502快干胶加固。

旧陶片补缺：凡有条件都应尽可能寻找和器物时代特征、质地、颜色相同的旧陶片，略作修整便可补缺。这种方法的修复效果会更理想。

经补缺，俑身的形体已完整地呈现出来了，作为考古研究

的修复，已告一段落。但根据陈列需要的陶俑还需进行更加细致、工艺要求更高的“复原”工作。

打底、做色、彩绘

首先是打底。打底是将两块陶片拼接处的缝隙填平。用虫胶液（黏合剂）、乙醇（稀释剂）、滑石粉（填充剂）加矿物颜料调匀作腻子。可用牛角刀将腻子刮在缝隙处，干却后用细木砂纸打磨，需反复多次，直至表面无一丝凹凸感为止。最后用金相砂纸磨光，使之光挺平服。这是一项十分繁琐的工作，打底是否到位，将直接影响做色（彩绘）乃至整个修复工作的质量，故有“七分打底，三分做色”之说。

做色、彩绘是仕女俑修复最关键的一道工艺。具体步骤如下：一是颜料的选择，我们采用的是与原物一致的石青、石绿、朱膘、煤黑等矿物质颜料粉，以保持相同的色彩风格；二是色彩的调试，需加虫胶液（黏合剂）兑乙醇（稀释剂）进行调制，调色过程中，需在白瓷上不断地试色，如颜色失真，修复工作亦即宣告失败；三是上色，用毛笔涂或用棉球拍，一层一层地涂拍，做出剥釉的陈旧效果，再用出土地的泥土做成斑驳的土锈，如同刚出土一般，使之恢复原有的古朴典雅的风貌。



△修复前





△修复后

◁修复中

3. 唐三彩的修复

唐三彩是我国古代艺术宝库的珍品，它的颜色由黄、绿、褐等色彩组成，偶尔也出现蓝彩这种比较珍贵的品种。

唐三彩的釉料在烧制的过程中互相渗透、交融，形成特有的灿烂艳丽的色彩。历经千年的风雨，加之人为和自然的破坏，大多数唐三彩均遭破损，尚需修复。唐三彩修复的步骤如下：

清洗、黏合、补缺

唐三彩烧造的温度在九百摄氏度至一千摄氏度之间，属低温彩色釉陶，清洗时切忌使用强酸强碱。操作时盛器注水加少量清洁剂，加温后清洗效果更佳。小型的器物可以直接入水用软刷洗涤，大型的武士俑、文士俑、镇墓兽等可局部进行清洗。原来曾修复的器物要重新拆洗，黏接处特别要处理干净，不能留一点残余物，否则不易平整，最后用清水洗净、晾干后再拼接、黏合。

黏接剂型号较多，家庭使用一般采取白胶、502 快干胶等。环氧树脂 SW-2 室温胶及 AAA 超能胶适用于陶器、瓷器的黏接，黏接时先黏小的后黏大的，先局部后整体，然后合拢，视黏接情况作个别调整。

黏接完毕后残缺处需补缺复原。补缺可以用石膏、石粉、瓷粉等材料补缺，也可以烧制一片和原件相同的三彩进行补缺，如果能用相似的旧三彩残片加工后补缺效果将会更好，但不易寻觅。

打底、做色

接下来打底，拼接处存在隙缝需用腻子填平即为打底。用小型牛角刀将腻子轻轻刮上去，等晾干后再填补一层，反复多次，直至表面光挺平服，再用旧砂皮磨光后做色。

做色是关键的一道工艺，三彩做色用清漆加矿物质颜料，颜料调匀后用毛笔涂于器物表面，然后用棉花球拍或机械喷绘。操作时，可同时调好几种颜色，准备几支笔，轮番作色，使颜

色相互渗透，有三彩的流动感。做完色后，再做上斑斑驳驳的土锈，就像刚出土的一般，使之恢复历史的风采。

唐三彩是名贵品种，代表着唐朝艺术的最高成就，显示了唐朝博大精深的文化内涵以及华丽灿烂的浪漫风情。因此一件人物唐三彩如果面相完整，色彩未损，只不过破了衣角、飘带、发髻、背部等小地方，就没有必要去修补。把这样一件稍稍破损的唐三彩置放案头或博古架上，同样具有极高的观赏价值。





△修复前

◁修复后

4. 紫砂壶的修复

紫砂工艺是江苏宜兴的特产，紫砂壶是中国传统的茶文化和陶文化结合的产物，是制陶工艺史上的一朵奇葩。

宜兴紫砂壶自明供春、时大彬以来，盛名不衰，其制作工艺严谨，将雕塑、造型、诗画、书法有机地结合在一起。

由于紫砂壶既是艺术品又是实用品，在使用过程中免不了有些碰磕，特别是壶盖、壶口容易破损，需修复、复原的概率较大。

紫砂壶及其他紫砂器具的修复工艺介于陶器与瓷器之间，它的质地较瓷器粗糙，比陶器细腻，在修复前勿需清洗。器物表层的保护膜俗称包浆，需仔细保留，不能因修复而破坏这层包浆。在长期的使用过程中，茶垢、水锈经手抚摸会产生一层自然保护膜，这是人工做旧很难达到的效果，所以一定要保护这层自然的包浆。

黏合

破损的紫砂壶需黏接，可使用无色透明、不变色的黏接剂加适量的矿物质颜色掺入黏接剂中调匀后黏合。黏接剂涂匀后，需将多余的黏接剂用棉花球蘸乙醇处理干净，否则黏接剂固化后，黏接处周围会生成一层像瓷器一样的光亮物质，影响修复效果。

补缺、做色

残缺处补缺时，应考虑紫砂胎的结构疏松、表面粗糙、透气性较好的特点，所以自制紫砂作补缺腻子时，需加适量粗颗粒的填充料，使补缺处形成粗糙的紫砂般的效果。

紫砂器的做色，一般不采用机械喷绘，而用传统的手工操作，用小号的鬃笔或将油画笔的笔锋剪去三分之二，锋剪平，留六毫米至八毫米的笔锋蘸色后，做色。可调制几种颜色，颜色丰富些，做色的色点要大小不一，自然些，反复多次，层层叠叠。最后用中草药和化学试剂做出茶垢，茶垢水锈上涂腊做包浆。





△修复后
▷修复前

5. 紫砂艺雕螃蟹的修复

这是一件落款徐秀棠的紫砂艺雕螃蟹。该器长十厘米，宽连脚二十五厘米，与真蟹一般大小，由黄砂紫砂与深紫砂泥巧色制成。该器制作精细，造型生动活泼，惟妙惟肖，栩栩如生，在蟹的腹部有两方小印，左面为"徐"，右面为"秀棠小品"，四字方印刻在螃蟹的两条小腿上。可惜四脚断落，另外细如针尖般的触角残缺，需要修复补缺。

黏合

由于紫砂雕塑补缺的部位细小，需戴修钟表用的放大眼罩在放大镜下才能操作，用医用摄子钳屏气对接黏合。

做色

调制不易变色的环氧树脂兑入矿物质颜色粉末，黏粘接剂颜色与器物成一色，尔后仔细对接黏合，将残余的黏接剂处理干净。

补缺

残缺的部分用研磨后的紫砂粉末加黏合剂在黏接剂未固化前造型补缺，最后做色，一件完整的紫砂精品呈现在面前。



△修复后
▷修复前



附录　修复前的必备条件

1. 设备和工具

修复工作室的设备和条件

环境条件　采光光源为自然光，方向北侧。室内安装中央空调或局部空调设施，温度控制在十八至二十三摄氏度，相对湿度控制在百分之五十五至六十。

工作台　需有特制的工作台，三面有护栏，工作椅可三百六十度旋转并能上下自动调节。

通风排污设备　工作台上方安装自动通风机和排风管道，用于吸除修复时产生的有害气体和粉尘。还可用小型手提式吸尘器吸除文物及工作台上的粉尘、残余物。

安全报警设备　安装防火、防盗自动报警装置。

文物收藏设备　需备有文物收藏柜、箱，用于贮存待修复和修复中的文物。

信息存储设备　配备电脑便于查阅图书信息资料，以及存储修复技术档案。

文物搬运设备　配备专用文物推车，用于修复中搬运与移动文物。

摄影录像设备　配备用于文物修复前后及修复过程中的摄影录像。

工具室设备

小型机床　小型钻床、磨床等用于制作陶瓷修复所需要的特殊工具。

工作台　不锈钢工作台用于复制文物及翻制石膏模具。

危险品储藏柜　铁质储藏柜专为贮存修复工作中所必需的化学试剂和化学溶剂等易燃危险品，批量的危险品应存放在

危险品专用仓库里。

加热设备 烘箱和远红外线加热设备，用于文物干燥及材料加热处理。

冰箱 用于冷藏部分化学试剂及黏接剂。

电炉 用于试验烧制修复中所需补配的陶瓷片。

水槽 不锈钢材质水槽，用于文物清洗去除污物。

此外，需具有良好的电力、通风和供、排水系统。

无尘室

为修复精品瓷器及上釉罩光，要求室内清洁无尘、恒温、恒湿。该室除具备一般修复工作室的基本要求外，还需铺设地毯，进入室内需更换工作服、工作鞋，增加排风吸尘设备，特制不锈钢台面的工作台和不锈钢水池，专用储藏柜以贮存各种材料、涂料、颜料，配备防酸防碱工作服、防护面具和防护眼镜。

工具

玻璃磨口瓶 盛装各种矿物颜料、涂料、漆料。

玻璃滴管瓶 盛装各种化学试剂和化学溶剂，强腐蚀性的化学试剂应装于耐腐蚀的专用容器内。

器皿 各种规格的碗、盆、盘等器皿，用于盛装各种材料及颜料、漆料的调配。

橡皮碗 调石膏专用。

白色瓷板 调配黏接剂及调试颜色用。

牛角刀 用牛角片加工而成，尺寸规格视工作实际情况而定，一般长十四厘米，宽零点八厘米。为调配黏接剂、色彩、打底、刮腻子用。

刀具 碳素工具钢和不锈钢的工具刀、篆刻刀、手术刀等，用于刻、修石膏模和修复文物。

黄杨木雕塑刀 用于泥质胎坯的雕塑造型。

笔刷 各种规格的羊毛笔、狼毫笔、描笔、排笔、油画笔、铅笔、记号笔、水笔、玻璃专用笔、漆刷、鬃刷、尼龙牙刷、钢丝



刷、铜丝刷等，用于做色、做釉、做旧、弹色、清洁及除土锈等。

加热器 酒精灯、红外线灯、电吹风等加热器，用于文物干燥、加速黏接剂固化及加热拆除黏接的文物。

手枪钻 机械钻孔用。

打磨机 微型手提式软轴机，用于打磨加工瓷器及瓷片。

沙盘 用于插放黏接后的陶瓷片。

转盘 供修复文物中放置文物，并可三百六十度转动。

喷笔 喷笔用于机械喷绘瓷器底色、纹饰图案及上釉罩光，为喷笔提供机械动力的空气压缩泵应同时配备。

锉刀 板锉、木锉、什锦锉等锉刀，用于文物补缺后器物的修整。

砂皮 木砂皮含00号、0号、一点五号、二号，供初步打磨用。金相砂皮含四百目、六百目、八百目、一千二百目，供细部打磨用。

其他 药棉、纱布、线绳、锤子、钳子、老虎钳、尖头钳、剪刀、夹子等常用工具及材料。

2. 材料和试剂

凡能把各种材料紧密黏合在一起的物质，称为黏接剂或黏结剂、胶黏剂。采用黏接剂进行连接的工艺称黏接技术。

黏接是一项古老而实用的技术，其由来已久，最初人们使用黏结剂有骨胶、松香、淀粉等天然物质，如古建筑施工中用糯米黏结城墙砖，用骨胶黏合弓等武器。

黏接剂有两大类：有机黏接剂和无机黏接剂。有机黏接剂分天然和合成两类。天然黏接剂包括：动物黏接剂骨胶、虫胶、鱼胶等；植物黏接剂淀粉胶、松香胶、天然橡胶、桃胶等；矿物黏接剂即沥青。

20世纪五六十年代，陶瓷器的修复一般使用天然黏接剂，以虫胶和糯米胶为多，因其取材方便，使用简易。当时为增加器物的牢固度，往往在器物内部隐蔽处用糯米胶补糊硬纸片或布条作整体加固，并做涂色处理。

60年代初环氧树脂开始应用于文物修复，瓷器的黏接也逐步使用环氧树脂。但有些型号的环氧树脂因固化剂为胺类物质，极易泛黄变色而影响修复效果。90年代，无色透明的环氧树脂问世，才使瓷器修复质量大为改观。

黏接剂

聚醋酸乙烯酯　别名白胶、乳胶，为乳白色的稠黏液。可涂刷或浸渍使用，固化条件为常温二十四小时。主要用于陶器的黏接或瓷器的暂时固定，优点是使用方便简捷，但黏结牢度不强。

热熔胶　铁锚HM-1热熔胶主要成分由乙烯－醋酸乙烯酯和松香甘油酯组成。操作工艺条件是，将胶加热至一百二十至一百六十摄氏度之间，熔融后热涂于黏结物表面使其迅速黏合。特点为使用方便、无毒、无溶剂、冷却后瞬间固化，适用于考古发掘出土的陶瓷器作暂时黏接固定用。

丙烯酸酯黏接剂　该类黏接剂具有黏接强度高和常温下

快速固化的优点。其中α-氰基丙烯酸乙酯，俗称502胶，是一种具有多种优良性能的氰基丙烯酸酯黏接剂。它不用溶剂，无需加热，室温下可瞬间固化且强度很高。已广泛用于黏接陶瓷等材料，在陶瓷修复中，主要用于较精致的小型瓷器或破碎严重、体积较小瓷片的黏接，以及瓷器冲口的渗透加固。

使用时应注意，被黏接物表面必须干燥、清洁、无灰尘或油污，否则会影响固化速度和黏接强度。为达到较高的黏接强度，用胶量应尽可能少，黏接面施胶后需迅速与另一黏接面压贴在一起。

环氧树脂 6101、618、SW-2、SW-3等型号的环氧树脂类黏接剂，黏接强度较强，使用数十年未发现脱胶现象，曾在陶瓷修复中普遍使用，但因胶体颜色较深易泛黄变色影响修复质量，现渐被淘汰。

陶瓷玻璃胶也属环氧树脂类黏接剂，主要适用于修复黏接陶瓷花瓶，在常温下三至四小时固化，二十四小时完全固化。

AAA超能胶 AAA全透明超能胶，属国内新开发的高科技新产品，其固化速度快，胶体无色透明，黏接对象广泛，无毒、无味、无刺激性，使用安全方便，还具有防水、防酸、防碱、耐低温的卓越性能，且持久耐用，适于黏接瓷器，已逐渐取代环氧树脂。

使用方法为：被黏接物表面应清洁无油污，必要时用砂纸打磨，用丙酮擦拭效果更佳；用A组一份，B组零点五至零点七份，挤于白色瓷板上调匀，随用随配。冬天黏接需加温至十摄氏度以上为好；将黏接剂均匀涂于瓷片对接处，然后压合，在常温下一小时凝胶，二至三小时基本固化，二十四小时完全固化，若需快速固化，可适当加热，通常在六十摄氏度情况下十五分钟即固化。

化学试剂

酸性化学试剂

盐酸(HC1)。为氯化氢的水溶液，无色透明，是具腐蚀性的强酸。

硫酸(H_2SO_4)。无色透明油状液体，是具有强腐蚀性的氧化剂，应避光保存。硫酸与水结合时由于强烈的水合作用而产生大量的热，故稀释硫酸时只能将浓硫酸缓慢倾于水中并搅拌至所需浓度。

硼酸(H_3BO_3)。白色结晶粉末，溶于水、乙醇及甘油。

氢氟酸(HF)。为氟化氢的水溶液，无色透明，具刺激性和强腐蚀性，能腐蚀玻璃和含二氧化硅的物质。

此外尚有草酸、醋酸等。

酸性化学试剂经稀释后用于清洗瓷器上的碱性附着物，常用的酸性试剂以硫酸为首选。釉上彩、粉彩和斗彩瓷器切忌使用强酸清洗，尤其是氢氟酸对釉面玻璃釉质具有极强的腐蚀性，要慎用。

碱性化学试剂

碳酸钠(Na_2CO_3)。俗称苏打，为白色粉末或细粒结晶。

氢氧化钠(NaOH)。俗称烧碱，为白色固体，易潮解，易吸收二氧化碳，溶于水、甘油、乙醇，应密封保存。

碱性化学试剂用于清洗瓷器上的酸性附着物。使用酸性或碱性试剂清洗后，需经中和处理并漂洗干净方可黏接。

有机溶剂

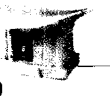
乙醇(CH_3CH_2OH)。俗称酒精，无色液体，能与水及多种有机溶剂混合，易燃。用于溶解漆片及清洗未固化的环氧树脂，也可作清洗剂、稀释剂。

乙酸乙酯($CH_3COOC_2H_5$)。又名醋酸乙酯，为无色液体，气味芳香，能与醇、醚、氯仿等互溶，易燃。用作稀释硝基漆、丙烯漆及清洗去除各种漆料和涂料。

乙酸异戊酯($CH_3COOC_5H_{11}$)。为无色透明具有香味的液体，溶于醇、醚、苯等溶剂，易燃。为重要的溶剂，作用同上。

涂料

虫胶漆。虫胶又名洋干漆、紫草茸、漆片，为天然树脂。由



虫胶片溶于乙醇而制得虫胶漆。该漆能形成坚硬薄膜，光亮平滑，干燥迅速，与矿物质颜料调合后，用于陶器做色、瓷器打底及无光亮瓷器做色。

酯胶清漆。别名清凡立水，由干性植物油、多元醇松香、200号溶剂油或松节油调配而成。该漆料漆膜光亮，耐水性较强，干燥较慢，流淌性较好，平滑光挺。用于唐三彩、钧窑、花釉做色效果较好，但易泛黄变色。

硝基清漆。俗称喷漆，由硝化棉、醇酸树脂、氨基树脂、增韧剂和有机溶剂调制而成，漆膜干燥快，具有良好的光泽和较好的耐久性，用于瓷器的打底和做色。

丙烯酸清漆。由丙烯酸树脂、醇酸树脂、催干剂和有机溶剂调制而成，其漆膜坚硬光亮，耐久性好，适用于各种瓷器的做色。

后　记

写作本书在体例上动了一番脑筋，其目的就是要摆脱传统的图书体例。当然，要完全摆脱常规的体例是艰难的，这类书毕竟属于学术的范畴，有前人既定的成果，也有阅读的基本要求，这就对体例作了基本的框定。本书的出发点是希望在有限的范围内传递更多的信息。比如鉴赏与修复应该是两个领域，可以写两本并不相关的书，而本书却把这两者糅合在一起，纯粹是作多功能的考虑。一本集鉴赏、美学思考、历史信息、修补要诀等融合在一起的书籍，可能要比单一功能的书籍来得更实用一些。当然，本书仅仅是一种尝试，究竟是否受欢迎，还得由读者来判别。欢迎专家、学者和广大读者提出批评意见。

本书在写作过程中，得到了徐锦江、周雷、贺鸿仪、张伟国、叶福芳、张佩琛、胡关奎等好友的帮助，特别是上海博物馆馆长陈燮君先生为本书写序，著名陶瓷专家、上海博物馆副馆长汪庆正先生为本书题词，使之增色，在此一并致谢。

参考书目

曹昭《格古要论》(明)。
张应文《清秘藏》(明)。
程村《柴窑考证》(清)。
程哲《窑器说》(清)。
佚名《南窑笔记》(清)。
刘子芬《竹园陶说》。
许之衡《饮流斋说瓷》。
赵汝珍《古玩指南》。
黄矞《瓷史》。
翦伯赞《中国史纲要》,人民出版社,1982年。
李浴《中国美学史纲》,辽宁美术出版社,1986年。
中国历史博物馆编《简明中国文物辞典》,福建人民出版社,1991年。
陆明华《上海博物馆集刊》第六期"清初景德镇御窑厂成因考",1992年。
陈克伦《上海博物馆集刊》第六期"略论元代青花瓷中的伊斯兰文化因素",1992年。
《古瓷鉴定指南》二编、三编,北京燕山出版社,1993年。
冯先铭《中国陶瓷》,上海古籍出版社,1994年。
(英)哈里·加纳《东方的青花瓷器》,上海人民美术出版社,1996年。
汪庆正《简明陶瓷词典》,上海辞书出版社,1996年。
李辉柄《宋代官窑瓷器》,紫禁城出版社,1996年。
《说陶》,上海科技教育出版社,1998年。
童书业《童书业说瓷》,上海古籍出版社,1998年。
马希桂《中国青花瓷》,上海古籍出版社,1999年。
周丽丽《中国名瓷的收藏与欣赏》,上海科技出版社,1999年。



图书在版编目(CIP)数据

古瓷艺术鉴赏与修复/程庸,蒋道银编著. 一上海:上海科技教育出版社,2001.4

ISBN 7-5428-2506-2

Ⅰ.古… Ⅱ.①程… ②蒋… Ⅲ.①瓷器(考古)-鉴赏-中国 ②瓷器(考古) -器物修复
Ⅳ.K876.3

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 88774 号

